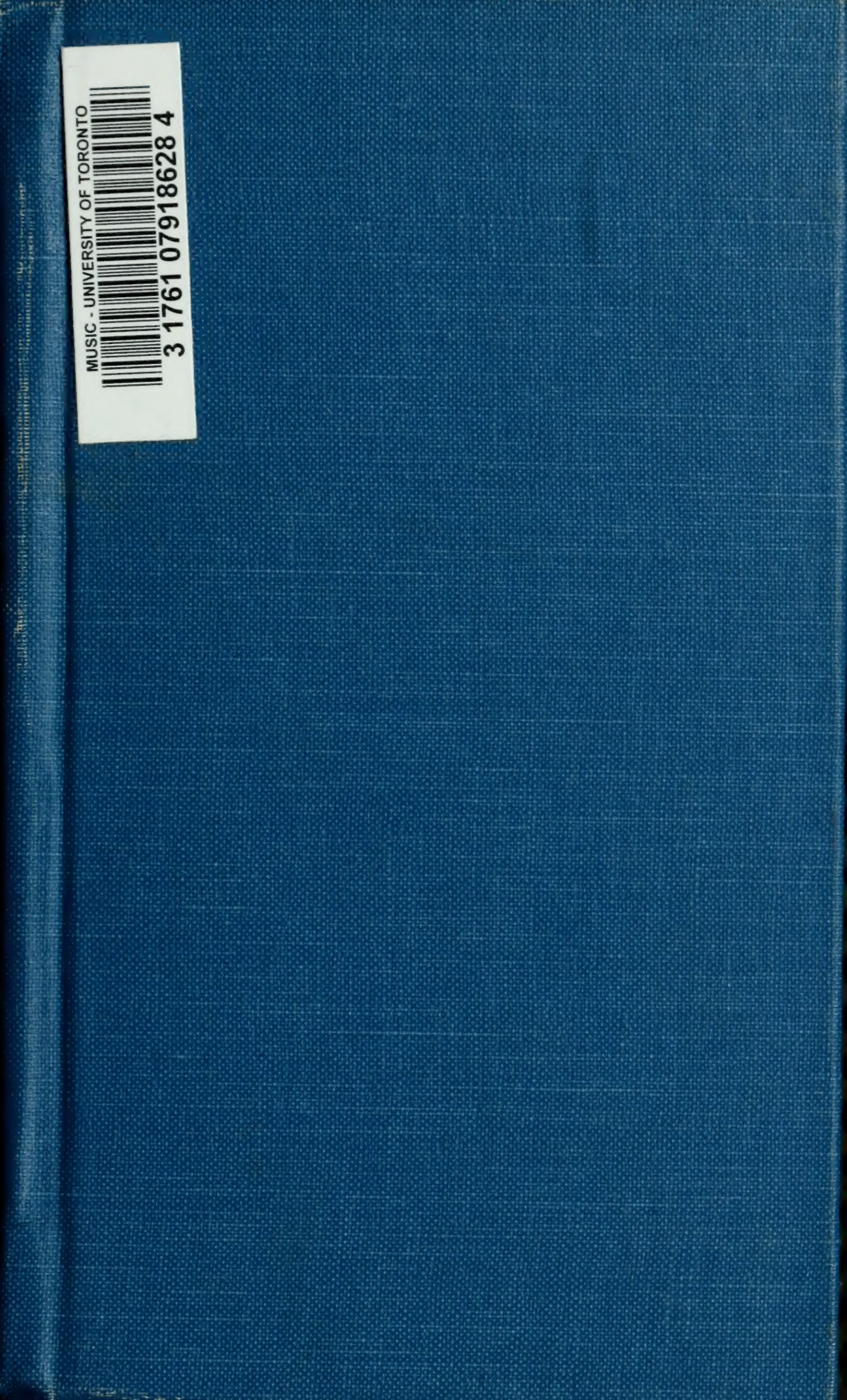

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07918628 4



M. DAUBRESSE

Le Musicien

dans la

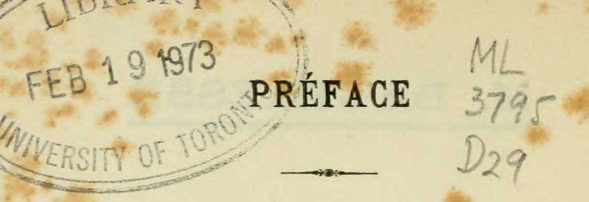
Société Moderne

(1914)



Publié par
LE MONDE MUSICAL
72, rue de Miromesnil. PARIS
PARIS_LIBRAIRIE FISCHBACHER

Prix : 2 fr. 50



PRÉFACE

Au mois de Novembre 1911, *l'Action Sociale de la Femme* nous demandait quelques conférences sur « la carrière de musicienne ». On voulut bien y trouver assez d'intérêt pour leur donner une forme moins fugitive. Revues et complétées, il en est résulté ce très modeste ouvrage. Puisse le lecteur, le considérant avec quelque bienveillance, excuser ses défauts. Le principal, je dirais : le plus choquant, et cependant presque inévitable, c'est l'inégalité des différentes vues sur le sujet.

Image même de la vie de l'artiste, ce simple exposé en suit les variations, ou plutôt les directions alternantes, également tyranniques et de sens contraire. Tantôt l'artiste, tourné vers son idéal — surtout au début de la carrière — tout vibrant d'enthousiasme, sent exalter en lui ses facultés les meilleures, les plus hautes, les plus pures; s'il est créateur, il se projette tout entier dans son action; il croit à l'excellence de son œuvre, sans cesse il la compare à la beauté de son rêve; il s'évertue, se travaille, il souffre; il sent l'esprit, comme un dieu, s'agiter en son âme, et, par un merveilleux effort, tenter d'échapper à la pesante matière. Comment décrire un si noble tourment sans être soi-même ému et emporté au-dessus de l'heure vulgaire... Moindre en puissance, mais estimable encore, est le rôle de celui qui, virtuose ou même simple professeur, prend à tâche de répandre l'œuvre du compositeur. Lui aussi con-

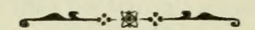
naît ses minutes d'exaltation, la bonne joie de l'interprète prêtant sa propre existence au souffle étranger qui l'anime. Il exerce une action qui peut être bienfaisante ; il la mesure inconsciemment, elle lui est motif d'un juste orgueil. Ici encore, le sujet porte haut.

Mais, à cette médaille, quel revers !... Attiré vers les sommets, l'artiste est sans cesse ramené aux plus matérielles préoccupations ; la vie quotidienne le presse, l'enserre, le harcèle sans trêve, ni repos ; il n'est plus alors qu'un pauvre homme qui met péniblement au jour l'œuvre qu'il a conçue ; quelquefois il descend jusqu'à n'être plus qu'un ouvrier d'art qui, pressé d'argent et de besoins, tâche à satisfaire les uns, en gagnant difficilement l'autre. Nous avons dû suivre ces montées et ces chutes, et, loin de rester dans les régions spéculatives où l'art peut garder sa glorieuse et fière attitude, il nous a fallu examiner les plus misérables contingences, noter, une fois de plus, l'oppression, la tyrannie que l'argent fait peser sur une des unités sociales qui se débat vainement contre son étreinte. Des chiffres, des détails vulgaires, les plaintes de ceux qui sont lésés, les tristesses de la femme entrée dans la lutte, il a fallu tout dire, ou presque tout ; encore une fois, nous nous en excusons.

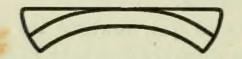
Heureux celui qui, malgré les traverses, les épreuves, les découragements et les reprises de la lutte conserve sa foi à l'idéal choisi ; la véritable marque d'une vie, si humble, si ignorée soit-elle, n'est pas d'avoir souffert, mais d'avoir aimé, souhaitons au « musicien » même dans la société moderne, de garder intact et jusqu'au dernier jour l'ineffable amour de la musique.

4 Janvier 1914 M. Daubresse

TABLE DES MATIÈRES



Une unité sociale : le Musicien 2
L'Education musicale 7
Professeurs et élèves 31
Les Concertistes 59
Les Femmes musiciennes 75
Associations et syndicats 95
Enquête sur la condition sociale du Musicien en Europe 115
Le Compositeur 159



CHAPITRE I

Une unité sociale : le Musicien

Les formes multiples de la vie moderne. — L'artiste joue son personnage. Il est une unité sociale. — La société actuelle : Les valeurs. — Le travail de l'artiste.

Dans les conditions actuelles de notre civilisation, chacun de nous manifeste sa vie sous des formes multiples, à échange rapide, et pour ainsi dire fusionnées. Nous nous apparaissons mutuellement, chaque jour, sous des aspects variés, quelquefois inattendus, et plus ou moins heureux. Ainsi que ces phares tournants, à lentilles versicolores, que fait étinceler un même foyer central de lumière, notre vie

se projette, semble-t-il diversement colorée, à travers la série ininterrompue des actions significatives de notre personnalité. Vie familiale, mondaine, politique, artistique, sociale, nous sommes tenus de les remplir toutes, au gré des heures changeantes. Parmi nous, l'artiste n'échappe pas à cette contrainte; il lui faut jouer pleinement son personnage, actif ou passif, à chacun des instants de son existence.

Il est père de famille, ou célibataire; il fait figure dans le monde, ou, au moins, dans le petit clan qui constitue son monde; il est citoyen; il est aussi professionnel. Compositeurs, virtuoses, professeurs, accompagnateurs, musiciens d'orchestre, modestes choristes, tous, servants obligés de la Musique, comptent parmi les militants, trop souvent les vaincus, de la grande armée du travail.

Enfin l'artiste est une *unité sociale*, et c'est à ce point de vue que nous le considérerons. Nous chercherons à découvrir ses rapports avec les autres groupes sociaux; nous essaierons de déterminer sa place dans l'ensemble, et aussi sa fonction.

Trop longtemps, sous le prétexte que le culte de l'Art était incompatible avec la poursuite de certains bénéfices matériels, notamment la recherche d'un profit pécuniaire, on a laissé dans l'ombre cette question, cependant vitale, des intérêts économiques de l'artiste. Si on la traitait, (chose rare) c'était comme en dehors, à regret, et pour ainsi dire sous le manteau.

Rien n'est plus nuisible, à notre avis, que ces ententes à mots couverts, ces demi-marchés avec la dévotion au dieu qu'on vénère, et, en un mot, ces conventions hypocrites dont nous souffrons tous. Il faut s'adapter franchement à une époque, et envisager, sans faiblesse, la situation qui vous y est faite. Aux prises avec une société dans laquelle se développent, de plus en plus, des tendances pratiques, voire mercantiles, engagés dans les actions et réactions qu'exercent l'une sur l'autre les diverses fractions sociales, les artistes doivent se plier à des conditions nouvelles pour eux; déterminer leur rôle dans une démocratie agitée et avide; prendre une vue nette de leurs droits vis-à-vis des autres groupes sociaux, et aussi de ce qu'ils doivent à la collectivité dont ils ont, plus que tout autre peut-être, un besoin immédiat.

Le XXe siècle pourrait être caractérisé par cette formule: « De la recherche et de la production intensive des valeurs ». Qu'elle soit industrielle, commerciale, ou artistique, toute valeur est aujourd'hui pesée, comptée, mesurée, recherchée, délaissée, haussée, baissée, suivant les besoins, les désirs et aussi les caprices de cette foire aux vanités, de ce marché aux spéculations, qu'est notre société moderne. Toutes ces actions ne s'accomplissent pas au hasard; elles obéissent à certaines lois réglant la production et l'échange, lois dont il s'agit de découvrir le mécanisme complexe. Ceci est affaire aux économistes,

mais avant qu'ils ne nous donnent, sur ce point, le résumé de leurs observations, peut-être serait-il possible, empiriquement, de tenter quelque effort; d'un ordre meilleur, résulterait naturellement plus de justice et l'approche de ce désirable équilibre des intérêts opposés et divergents dont les rapports faussés causent actuellement tant de regrettables conflits.

Une des premières questions à résoudre, ou plutôt à poser, est celle du « travail » de l'artiste. Ce travail, d'une qualité particulière, est souvent d'une appréciation délicate, difficile. Quelle est, au juste, en numéraire, la valeur d'un virtuose?.......... d'un compositeur?.... d'un musicien d'orchestre?.... Ainsi présentée, sous cette forme, on sent l'absurdité de la demande, et cependant, *il faut* qu'elle reçoive une réponse satisfaisante. Il deviendra nécessaire d'aborder le problème d'autre façon, de biais, pour ainsi dire, et par des méthodes permettant de lui découvrir la solution la plus satisfaisante.

En donnant à l'artiste la notion de sa « vie sociale », et de la part de puissance qu'il détient dans les temps modernes, nous ne croyons pas diminuer l'art que nous cultivons et réduire la Musique à un rôle indigne d'elle. Il ne faut ni se payer de mots, ni confondre tous les domaines. Indiquer aux musiciens les moyens d'élucider des notions de « valeurs » qui leur sont jusqu'à présent demeurées un peu trop étrangères, stimuler leur initiative et leur découvrir le meilleur emploi possible

de leurs énergies, c'est contribuer à accroître leur indépendance et à fortifier leur dignité. Par un détour peut-être, mais, d'une façon certaine, c'est leur permettre de mieux servir l'Art auquel les plus humbles d'entre eux, nous voulons le croire, ont voué un inlassable et fervent amour.

CHAPITRE II

L'éducation Musicale (1)

SON IMPORTANCE. — POINTS DE VUE PSYCHOLOGIQUE, PHYSIOLOGIQUE, PÉDAGOGIQUE, ADMINISTRATIF, HISTORIQUE, ESTHÉTIQUE, NATIONAL. — DÉFINITION DE L'ÉDUCATION MUSICALE. — LA TECHNIQUE. — CE QUE COMPREND L'ÉDUCATION MUSICALE. — DIFFICULTÉS DE L'ÉDUCATION MUSICALE. — ELLE EST UN LUXE. — DANGERS DE L'ÉDUCATION MUSICALE. — LA VOCATION. — LES FAUSSES VOCATIONS. — L'AVENIR MUSICAL. — LA MUSIQUE CHORALE.

Etudier le rôle du musicien: amateur ou professionnel, dans le milieu social où il évolue, c'est d'abord voir comment il s'y prépare, ou plutôt comment on l'y prépare, à quel entraînement il se soumet, par quelles méthodes on le cultive, en un mot, quelle éducation il reçoit touchant la théorique et la pratique de sa spécialité.

---

(1) Conférence faite le 15 Novembre 1911 à l'*Action Sociale de la Femme.*

Le chapitre de l'éducation musicale est le plus vaste, le plus complexe, le plus instructif qui puisse d'abord s'offrir à notre attention. Considérez que l'éducation musicale peut être envisagée dans ses formes, ses moyens, ses divisions, ses résultats; qu'on peut l'examiner au point de vue psychologique, physiologique; au point de vue social, administratif, professionnel, historique et esthétique.

Psychologiquement, on peut chercher à découvrir quelles sont les conditions nécessaires à la formation de l'esprit musical, j'entends au développement de l'intelligence, de la sensibilité et de l'activité musicales, et, d'autre part, quelles modifications subit cette sensibilité sous l'influence de la musique. C'est toute une série de recherches des plus attachantes; elle va de l'adulte à l'enfant, pour descendre à l'animal et poursuivre jusqu'à la plante. On l'a remarqué, sous l'influence des vibrations sonores, certaines plantes modifient leurs attitudes, (nous en verrons des exemples) et une éducation appropriée, je veux dire une habituelle distribution d'ondes sonores, apporte en elles des changements possibles à constater. Rien, au reste, n'est là pour nous surprendre, la Musique considérée, non plus comme art, mais comme commotion sonore, possède, par là même, une radio-activité qui peut jouer le rôle d'agent modificateur des êtres.

Quant aux animaux musiciens, leur histoire est des plus curieuses. Non seulement ils subissent l'influence musicale, mais en-

core certains d'entre eux la provoquent pour leur plaisir; quadrupèdes et quadrumanes nous offrent quelques types dont l'étude constitue une partie, non la moins attachante, de la psychologie musicale.

Revenons à nos musiciens.

Physiologiquement on peut penser que toute éducation reçue modifie un être en lui donnant une certaine direction, en affinant un, ou plusieurs, de ses sens et, par contre, en lui infligeant toutes les tares qu'entraîne la spécialisation. C'est à la fois un enrichissement et une contrainte, une sorte de pliure imposée à un individu donné. L'éducation musicale n'échappe pas à cette loi, elle modifie, quelquefois jusqu'à la déformation, celui qui la reçoit. La main du pianiste est abîmée, ses doigts sont aplatis, durs à l'extrémité, ses articulations saillantes et souvent les os de ses poignets déplacés (cette dernière difformité se produit chez les enfants ayant commencé le piano trop jeunes). Le violoniste a également les doigts gâtés par l'instrument, mais, de plus, chez beaucoup d'exécutants, on peut constater la déformation des genoux; la déviation et l'aplatissement des pieds; la déviation de la colonne vertébrale. Cette regrettable infirmité est assez fréquente.

L'étude *exagérée* du violon provoque chez un grand nombre de jeunes filles des désordres physiologiques et même des maladies longues et pénibles.

La pratique des instruments à vent affecte la forme de la bouche et le mode de

respiration. Les professionnels des gros instruments de cuivre sont souvent victimes d'affections des voies respiratoires; fréquemment atteints d'hémoptysies. Et ce n'est pas leur seule rançon. Des auteurs sérieux n'ont-ils pas affirmé que l'étude prolongée du trombone faisait tomber les cheveux! D'une façon générale, on peut être sûr que la Musique agit sur le système nerveux avec, par suite, retentissement sur toute l'économie. Les effets qu'elle peut ainsi produire seraient à étudier chez les sujets que nous qualifions de normaux, et aussi chez les anormaux. Alors s'ouvrirait l'immense domaine de la pathologie encore peu exploré au point de vue musical.

La pédagogie musicale n'est qu'une province de la pédagogie générale. Les grands principes de celle-ci sont applicables à celle-là. S'y ajoutent les règles propres à l'art harmonieux. Le professeur de musique recherchera quelles sont les meilleures méthodes à employer pour l'enseignement de sa spécialité: piano, violon, chant, à quel âge il convient d'en faire commencer l'étude; quel traitement il lui faut choisir pour tel ou tel élève, suivant son tempérament, ses aptitudes; quels exercices sont les plus propres à donner le maximum de résultats dans un minimum de temps.

Le chapitre administratif comprendrait la reconnaissance des modes d'éducation musicale, dans les établissements où on

la donne: conservatoires, écoles publiques ou privées; cours et instituts. Il y aurait la partie consacrée aux programmes d'études, établis d'après les âges et les spécialités; celle qui traiterait des examens, des concours, des conditions d'admissibilité. Une rubrique serait consacrée au mobilier et à l'immobilier; une autre aux budgets des divers établissements; recettes, dépenses, traitements des professeurs; une autre enfin aux statistiques donnant la population scolaire fréquentant ces diverses institutions.

Plus intéressant, sinon plus utile, serait l'*histoire de l'éducation musicale.* La Musique est un art de vieille date, un art éternel; éternellement jeune, éternellement beau. De tout temps on le pratiqua, et, de tout temps, ceux qui le pratiquèrent reçurent une éducation musicale. Laissons dormir en paix les Romains et les Grecs. Et pourtant ceux-ci!.... Enfin; restons chez nous. A toutes les pages de notre histoire, nous trouvons les traces d'une culture musicale. Les Barbares chantaient. Le VIIIe siècle possède une écriture; l'écriture *neumatique*; c'est alors (VIIe au XIIe siècles) l'époque de la *diaphonie* ou *organum,* suivie de la période du *déchant.* Il fallait, pour lire cette écriture, une patiente et longue pratique qui n'était autre que l'éducation musicale de l'époque.

Au IXe siècle, le grand empereur Charlemagne, passionné de musique, fonda les écoles de Metz et de Soissons, et, dans son propre palais, celle d'Aix-la-Chapelle,

Il demanda au pape Léon III deux chantres experts afin d'enseigner à ses clercs le véritable chant romain.

Au XI[e] siècle, Guy d'Arrezzo avait des élèves de musique. Les manuscrits nous le montrent assis sur un banc, son élève en face de lui et, à côté, un bâton, sans doute pour corriger les récalcitrants. Du XII[e] au XIII[e] siècle, nous assistons à la création des *maîtrises* et des *ménestrandies.* Les écoles de musique sont nombreuses et florissantes: Soissons, Metz, Poitiers, Orléans, Clermont, Aix rivalisent. L'Université inscrit la musique dans ses programmes, donnant ainsi ses lettres de créance à la musique profane. L'écriture musicale est alors très compliquée et l'instruction doit être peu commode. En 1321 est fondée la corporation des *ménétriers* qui devait durer jusqu'en 1789. *Elle constitue le premier corps des musiciens professionnels.*

Au XV[e] siècle, l'imprimerie, appliquée à l'écriture musicale contribue grandement aux progrès et à la diffusion de l'art. L'étude des instruments se perfectionne peu à peu: aux violes, aux luths s'ajoute maintenant (XVI[e] siècle) la *virginale,* ou épinette, chère à la grande Elisabeth d'Angleterre. Les dames reçoivent une éducation musicale complète. Clément Marot nous les dépeint:

Leurs doigts sur les épinettes.
Chantant sainctes chansonnettes.

Enfin, en 1599, nous trouvons la première femme chef d'orchestre: une Italien-

ne, la duchesse de Ferrare, conduisait, un orchestre uniquement composé de dames.

Aux XVIIe, XVIIIe, XIXe siècles, l'art musical prend, dans tous les pays d'Europe, un prodigieux essor, et, fait digne de remarque, ses manifestations cessent d'être le privilège d'une orgueilleuse aristocratie pour devenir, progressivement, le bien de tous. On ouvre des salles au public admis à juger les acteurs. Fêtes patronales, entrées de princes, mariages royaux, sont toutes occasions propres à réjouissances et festivités musicales. En Italie, qui est alors la nation musicale par excellence, naissent successivement: l'*opéra*, l'*oratorio*, l'*opéra buffa*. On imagine quelle émulation excite les professionnels de la musique, d'une part, les amateurs, les « snobs » de l'époque, de l'autre. L'éducation musicale n'est pas un jeu, elle conquiert ses méthodes, les perfectionne, donne au monde, une superbe école de chant, d'un éclat unique; puis elle exagère, aboutit à la folie du virtuosisme, et sombre finalement dans une morne médiocrité. Pendant sa belle période, à côté de chanteurs incomparables, elle a produit des instrumentistes du plus sûr talent. Organistes, clavecinistes, violonistes dont la gloire n'est pas encore effacée.

En France, le mouvement parallèle est presqu'aussi brillant et l'éducation musicale fort complète, au moins chez les grands. En Allemagne, c'est l'époque des maîtres et la familiarité de leurs chefs-d'œuvre; les interprètes répondent aux

désirs des Haendel, des Bach, des Haydn, de tous ces grands créateurs dont la fécondité et la puissance nous demeurent encore aujourd'hui un sujet d'étonnement.

Si nous arrivons à la première moitié du XIX[e] siècle, et si nous considérons, en France, l'éducation musicale moyenne, nous restons singulièrement surpris. De grands bouleversements ont agité toute la nation; à la vie de la cour, qui semblait seule compter, s'est substituée la vie nationale; à l'éducation du grand seigneur, celle du citoyen. On ose parler d'art populaire, les grandes fêtes de la Révolution en sont les premiers et surprenants témoignages. Le *Conservatoire* est ouvert; l'enseignement privé va suivre, à distance, l'enseignement public; son organisation est lente, ses débuts pénibles, ses premiers résultats d'une faiblesse qui déconcerte, mais enfin il subsiste, il se répand. Le piano, ce grand vulgarisateur musical, s'introduit peu à peu dans les familles; toutes les jeunes filles de petite bourgeoisie commencent à l'apprendre. Elles le font de façon pitoyable, avec une désarmante candeur. On leur dit que la musique est un art d'agrément. Je n'affirme pas qu'il est « d'agrément » pour elles, ni pour leurs auditeurs qui doivent être rassasiés d'entendre la *Prière d'une Vierge*, la *Pluie de Perles* et les *Rêveries de Rosellen*. Le mot agrément est alors pris dans le sens de peu sérieux. La musique était surajoutée à l'édu-

cation générale. C'était l'analogue d'une fleur dans les cheveux, ou d'une bague au doigt. La fleur pouvait être éphémère, la bague de peu de valeur; telle que, on s'en contentait.

Actuellement, les vues ont bien changé. On apprend la musique quelquefois parce qu'on l'aime, même sans lui apporter des dispositions particulières, même quand on a des dispositions toutes contraires; c'est alors un amour véhément, incoercible et souvent malheureux. On l'apprend encore pour en tirer parti, c'est le cas de tous les professionnels: professeurs, accompagnateurs, artistes de théâtre ou de concert. On apprend enfin la musique parce que, depuis quelques années, en France, un mouvement se dessine qui tient à la faire rentrer dans le cadre des études générales, non plus à titre d'agrément et par superfétation, mais comme une partie intégrante, nécessaire, de l'instruction générale, à côté des mathématiques et de la géographie. Elle prend place aux programmes de plusieurs examens, certains voudraient l'y rendre obligatoire; les plus enthousiastes vont jusqu'à affirmer qu'on n'est point honnête homme — au sens où le prenait le grand siècle — si l'on n'est musicien. D'un tel effort ne peut manquer de sortir quelque bien.

***

Qu'est-ce donc que l'éducation musicale? C'est un mode d'entraînement spécial qui

impose à celui qui s'y livre, l'acquisition laborieuse d'une technique que l'état avancé de notre musique rend de plus en plus difficile. Pianistes, violonistes, violoncellistes, s'adonnent à un travail forcené pour sortir du rang. Les chanteurs eux-mêmes sont entraînés dans ce mouvement et ceux qui ont quelque valeur, aujourd'hui, sont polyglottes, et peuvent chanter, dans la langue originale, le répertoire français, allemand ou italien. Actuellement, pour en revenir aux instrumentistes, le plus modeste élève du Conservatoire en remontrerait à ceux d'il y a 50 ans; les grands virtuoses exceptés; ceux-là furent toujours hors pair.

Le plus pénible, et ce qui est souvent un sujet de découragement pour les élèves, c'est que cette technique ne peut jamais être considérée comme acquise; elle demande un perpétuel entretien; une continuité d'efforts inlassables. C'est une partie, que j'appellerai manouvrière, qui devient envahissante, absorbante, tyrannique, exorbitante; qui finit par nuire au développement de l'instruction générale; j'ai connu des prix du Conservatoire qui savaient à peine lire, j'en sais qui mettent l'orthographe d'une façon pitoyable. Certains artistes, qu'on ne peut plus alors appeler des artistes, deviennent des mécaniques à notes. Leurs doigts acquièrent une agilité prodigieuse; leur mémoire musicale devient surprenante; mais leur intelligence est nulle, leur sensibilité est morte, ce sont des monstres; ou, si l'on veut des malheureux

atteints d'une difformité psychologique qui touche à la monstruosité.

On entend suffisamment que tous les musiciens ne sont pas ainsi et que, précisément, ceux que nous saluons du nom d'artiste — un titre bien prodigué aujourd'hui — sont ceux qui ont su maintenir un juste équilibre entre leurs plus belles facultés.

En plus de la technique, une éducation musicale de moyenne qualité comprend, de nos jours, l'étude approfondie du solfège, celle d'un, ou de plusieurs instruments; les rudiments de l'harmonie, qui peut être appelée la grammaire de la musique, des vues sur l'histoire de la musique: biographie des compositeurs, étude des différentes formes sonores: leur apparition, leur développement quelquefois leur déclin. Ajoutons à cela l'indispensable connaissance des chefs-d'œuvre de l'art et comme un cours de littérature musicale complétant celui d'histoire. Bientôt, à ces diverses branches s'adjoindra la *gymnastique rythmique*. Son apparition en France est toute récente. Elle naquit à Genève et eut, pour créateur, Jaques Dalcroze. Elle fut importée, chez nous, par un homme d'une remarquable intelligence, d'une grande culture; M. Jean d'Udine. Son étude perfectionnera certainement le sens musical, puisqu'elle est intimement liée à la musique, elle paraît surtout devoir rénover l'art de la danse dont on peut déplorer actuellement la décadence à peu près complète.

Ceci nous amène à considérer l'éducation musicale esthétique. Bien comprise, elle serait fort délicate à conduire, on n'y met point, tant de façons; elle consiste, le plus souvent à conseiller, ou à imposer à de plus faibles (l'élève est toujours faible par rapport au maître) ce que, personnellement, le maître considère comme beau. Sur quoi s'est établie sa magistrale conviction? En général, il néglige de l'apprendre à son docile disciple. Il est vrai qu'il n'y a pas de critérium de beauté; la seule constatation possible aboutirait à la reconnaissance, chez l'homme, d'un dixième sens, puisque déjà les physiologistes nous en accordent neuf : le sens du beau, et, par antithèse, du laid, Sous toutes les latitudes, l'homme trouve certaines choses belles et agréables, d'autres laides et repoussantes: le sauvage qui s'introduit un anneau dans la narine est aussi fier de cet ornement que la Parisienne du XXe siècle des déformations à elle imposées par les caprices de la mode, entendez les dernières trouvailles de « son » modiste et de son couturier.

En général, chez l'enfant, le sens esthétique, d'abord rudimentaire, plus ou moins susceptible de développement, suivant les individus, s'enrichit, s'affine, se perfectionne sous l'action du milieu dans lequel se constituent les habitudes quotidiennes; milieu entendu ici de toutes les influences exercées sur l'être puéril, y compris l'enseignement dogmatique de ses maîtres. Peu à peu, et dans la foule d'impressions qui

s'offrent à lui, l'enfant, puis l'adolescent, arrive à choisir ce qui lui convient — ou paraît lui convenir; on aime quelquefois *contre* son propre tempérament — et le déclare: beau. Au reste, et pour reprendre, ce que dit, M. Gustave Le Bon, au sujet de la vérité: l'important n'est pas la part de beauté que contient l'objet d'art, mais bien la stimulation qui résulte, pour le contemplateur, de sa contemplation. En d'autres termes, ***le principal n'est pas que telle symphonie de Beethoven. par exemple, soit une œuvre réellement admirable, mais que l'exaltation qu'elle détermine chez un certain nombre d'auditeurs (entraînés à lui décerner l'épithète d'admirable) les élève au-dessus d'eux-mêmes, les surhumanise, au meilleur sens du terme.***

Jusqu'où doit aller cette surhumanisation? A quel moment commence-t-elle à devenir dangereuse pour l'individu et, par suite pour la société dont il fait partie? — Dangereuse? ou simplement envahissante... Autrement dit à quel instant, pour un être donné, le déséquilibre commence-t-il à se faire sentir?... On conçoit qu'il est impossible de fixer ce point, variable pour chaque sujet, et même variable à certains moments de la vie d'un sujet donné. Deux facteurs sont en présence: une sensibilité plus ou moins vibrante et un art qui l'excite. Dans quels rapports sont-ils?.... Quelles expériences peut-on faire ici?... Quelles cer-

titudes établir ?.... Autant de questions aussi nécessaires à poser que difficiles et délicates à résoudre.

On pourrait encore envisager l'éducation musicale au point de vue de ses caractéristiques nationales. Il est de toute évidence que l'entraînement musical d'un jeune italien n'est pas celui d'un enfant russe ou d'un petit allemand. La substance musicale traditionnelle qu'on offre à son appétit n'est pas composée des mêmes éléments. Chez les races latines, le culte de la voix, le souci du *melos* est prédominant ; chez les saxonnes, une forme chorale séculaire entraîne une richesse harmonique, une luxuriance de formes sosonores simultanées, dont les autres n'ont cure.

Il y aurait donc là à marquer le fonds musical commun chez les peuples civilisés et d'autre part, les différences ethniques. L'étude ferait saillir la tendance à l'unification. De plus en plus l'art se cosmopolitise et un jeune portugais, nourri jadis uniquement d'airs de guitare écrira bientôt comme un disciple de Brahms ou de Rimsky-Korsakow. Les caractéristiques nationales tendent de plus en plus à l'effacement progressif. C'est un fait intéressant à signaler.

Sans doute est-il possible d'entrevoir, après ce succinct exposé, que l'éducation musicale est difficile et demande, pour être de valeur, un temps fort long. Un estimé professeur qui est en même temps un dé-

licat pédagogue, M. Lavignac, pense qu'il faut dix ans pour faire un bon pianiste, un bon violoniste, en un mot: un bon exécutant; je ne dis pas: un artiste; là, il faut un don que l'étude ne remplace pas, si persévérante soit-elle. A cela vient s'ajouter une dépense assez forte: en livres, musique, instruments, leçons coûteuses et une énergie peu commune pour soutenir l'effort nécessaire jusqu'au bout. Au vrai dire, il n'y a pas « de bout » un véritable artiste sait qu'il doit toujours apprendre. Il s'agit là, encore une fois, d'une éducation musicale de valeur, mais, si elle n'est pas « de valeur », on concluera, sans peine, qu'il est inutile de l'entreprendre.

Si l'on veut bien réfléchir à ce qui vient d'être exposé, on découvrira que l'éducation musicale ainsi comprise — et elle ne peut l'être autrement —: longue, difficile, coûteuse, reste le bien d'un petit nombre, Si quelque génie indomptable réussit, malgré la pauvreté, à s'imposer de son vivant; si quelque médiocre trouve un bonasse Mécène pour le mettre en évidence ce sont là des exceptions. L'acquisition d'un art demeure, en général, une des formes, l'une des très jolies formes du luxe. Il faut avoir le courage de l'affirmer — en dépit des notions de fausse égalité dont on nous rebat les oreilles — c'est un privilège de la richesse de permettre assez de loisirs pour recevoir une éducation choisie, pour s'affiner, pour nourrir ses délicatesses et devenir, en un mot, un esprit cultivé. Et c'est une erreur de croire que le

beau, ou, si l'on veut, une certaine sorte de beau, telle que le beau musical est accessible à tous. Il y faut une préparation, et, pour tout dire, une culture longue et précieuse, qui est, d'un mot, la véritable éducation musicale. La richesse n'y suffit point si on n'y apporte des dons naturels qui sont l'essentiel et premier fonds, mais elle permet de l'entreprendre.

L'éducation musicale est-elle absolument sans dangers?... Il y aurait là un chapitre bien curieux à écrire et qui pourrait être abondamment documenté. Sans nous attarder aux modifications physiologiques qu'entraîne l'étude de la musique et rechercher, par nombreuses expériences, si l'exercice du piano, au contraire du trombone, fait pousser les cheveux, nous voyons s'ouvrir devant nous le domaine très vaste et encore peu exploité de la pathologie musicale. Vous êtes-vous jamais demandé si cette culture voulue de la sensibilité entraînait quelques inconvénients? si cette recherche systématique de l'émotion, au moyen de la musique, n'était pas un plaisir payé de quelque désordre à l'âge tendre où l'on ne fait pas encore de réserves sur la qualité des joies qui nous sont offertes?

Je ne m'étendrai point sur ce sujet, mais je ne puis m'empêcher de dire que je suis souvent surpris de l'indulgence qu'on accorde, dans les familles les plus austères, à la littérature musicale.

Elle semble, quelles qu'en soient les pro-

ductions, tout à fait inoffensive. Si le titulaire d'un cours de littérature française, chargé d'enseigner des jeunes filles de 15 à 18 ans, commentait, devant elles, avec détails, le délicieux Alfred de Musset, il est probable que les familles s'alarmeraient, trouvant, à juste titre, que l'auteur de: *A quoi rêvent les jeunes filles*, n'a pas précisément songé à elles. On crierait au scandale et on admet, sans étonnement, que des fillettes étudient, avec ferveur, tout l'œuvre de Chopin, qu'elles perfectionnent d'inquiétantes productions modernes, d'une facture irréprochable, mais d'une forme bien étrange, qu'elles prennent à la légère, chez le marchand de musique, à l'abonnement, toutes les partitions, depuis la passionnée *Damnation de Faust*, de ce romantique emporté qu'est notre grand Berlioz; jusqu'aux œuvres voluptueuses du maître Massenet, sans oublier le maladif *Pelléas* de Debussy, et cette abracadabrante *Louise* de Charpentier, livret dont je vous recommande l'attentive lecture.

Que les auteurs de ces œuvres soient des hommes de génie, quelques-uns simplement de talent — on l'accorde — qu'ils aient écrit des pages admirables cela s'entend, mais que tout soit soumis pêle-mêle, et, encore une fois, avec indiscrétion, au jugement de très jeunes filles, c'est plus que discutable et je laisse à votre appréciation le soin d'en mûrement décider.

Chopin est peut-être un des auteurs les plus à redouter pour une sensibilité en formation.

Pas de paroles, mais ces alanguissements, ces troubles, tant d'élégance, mariée à un charme si subtil, ces rythmes frémissants, ces phrases coupées, reprises, gonflées comme des soupirs, ou saisissantes comme des cris, toute cette passion et tout ce lyrisme me semblent plutôt dangereux comme objet des méditations juvéniles. A notre avis l'étude de certaines pages, tant belles qu'elles soient, doit être entourée, pour les élèves encore jeunes, de certaines précautions, engagée sous certaines réserves; il est nécessaire, lorsqu'on commence à les leur faire connaître de maintenir un bon équilibre mental, chez ces enfants, en insistant, près d'eux, sur les immortelles beautés de l'art classique, qui reste toujours robuste, sain. vigoureux et, comme disaient les Grecs « diastaltique » entendez: stimulant, héroïque.

Nous avons dit l'éducation musicale est un luxe. Il faut s'entendre. Elle n'est pas *toujours* un luxe. Elle peut-être une nécessité et elle l'est effectivement pour ceux qui se sentent invinciblement, irrésistiblement attirés vers la Musique. Pour ceux qui l'aiment, et, l'aimant, brûlent de se donner à elle et de la faire leur. Ceux-là sont marqués au front du signe caractéristique. Ce sont les appelés, les élus de l'Art .Ils possèdent ce don splendide: la *vocation.* Qu'importe alors qu'ils soient riches ou pauvres, déshérités ou opulents! Les demeures idéales et magnifiques que l'Art offre

à ses adeptes leur sont ouvertes, des joies indicibles leur sont promises, l'enivrement délicieux de ce monde des illusions qui déploie devant l'imagination de l'artiste comme un nouveau ciel et lui permet de s'y élancer en plein vol à la poursuite de cette vision lumineuse qu'il n'étreindra jamais en la désirant toujours: l'éternelle Beauté.

Ceux-là sont les véritables heureux de ce monde, l'or n'y a point de part; la vie est en eux comme une abondante et immatérielle richesse, leur âme, est un foyer de lumière et d'ardeur inextinguible. Mais, encore un coup, ce sont des êtres exceptionnels, ils ont la VOCATION.

..... Ah! si nous n'avions, dans la carrière que des vocations!... les choses seraient bien simplifiées.

Malheureusement, il y a des centaines, des milliers de fausses vocations musicales. -- Elles sont légion. — C'est un devoir impérieux de les décourager par la parole, par la plume, par tous les moyens possibles. Il y a une quantité très grande, trop grande, de jeunes personnes qui, *sans dispositions musicales avérées* se consacrent étourdiment à la musique, et se proposent de devenir — sans se rendre compte d'aucunes difficultés — un professeur coté, une virtuose illustre, une cantatrice de haut prix. Or toutes ces carrières sont encombrées, difficiles, ardues, une concurrence effrénée les rend plus terribles encore. Il faut tourner les efforts de ces jeunes personnes vers une autre voie; leur trou-

ver d'autres débouchés; leur découvrir un nouvel emploi de leurs forces. L'art n'a aujourd'hui que trop de prêtresses; son temple est encombré; montrons, au plus grand nombre, la porte de sortie.

C'est la conclusion pratique à laquelle j'ai le regret d'aboutir aujourd'hui.

Je ne dis pas qu'il faut empêcher les gens qui le peuvent d'apprendre la musique, puisque, au contraire, nous avons constaté, tout à l'heure, que la tendance actuelle était de la faire entrer dans le cadre des études générales, je dis qu'il faut les dissuader de faire de la musique une carrière ou, si vous préférez, les dissuader de choisir la carrière de musicien. A de très rares exceptions près, elle n'offre plus et n'offrira plus, de longtemps encore, aucune chance de gains ni de succès.

Alors !...........

Alors, j'entrevois pour la Musique un avenir magnifique, merveilleux, tout rempli de radieuses promesses, tout vibrant de manifestations artistiques dont l'importance égalera la beauté. Supposez un instant que la campagne de découragement que je vous demande, que je vous supplie d'entreprendre ait un plein succès, qu'elle soit un fait accompli. Tous ceux auxquels vous vous serez adressés seront désormais convaincus que l'Art ne leur offre aucun moyen de gagner de l'argent. Ils lui apporteront *immédiatement* d'autres dispositions. Ne dites pas qu'ils s'en passeront. L'homme ne se passe ni de sa joie, ni de sa

peine et, dès l'instant qu'il les chante, la Musique existe.

Ils aimeront encore la musique, mais ils l'aimeront sur un autre plan, ils lui consacreront un cœur plus pur, un esprit que ne troublera aucune idée de lucre, une intelligence toute spiritualisée, des mains que nulle chaîne terrestre n'empêchera de s'élever en un geste d'immatérielle offrande. Ils approcheront de la Musique, le plus beau de tous les arts, la pauvre nudité de leur pensée humaine, et la Musique les vêtira de sa lumière, les inondera d'une félicité qu'ils sont aujourd'hui incapables de concevoir. Les plus pauvres seront alors les plus riches, car ils découvriront, par le seul effet d'une compréhension *désintéressée* une beauté musicale qu'ils ne soupçonnaient point et dont ils se désaltèreront. Il ne s'agit pas ici d'une prédiction facile, ni d'un jeu de l'esprit. Si j'osais invoquer la mémoire du très vénéré maître Bourgault-Ducoudray je dirais: c'est alors qu'arrivera, en France, le règne de la musique chorale qu'il a tant souhaité.

L'éducation musicale, mise à la portée de tous, sera en honneur. Elle consistera à cultiver, par des moyens fort simples, la voix humaine, le plus beau des instruments. Pas de roulades, de vocalises, ni d'airs d'opéra. On demandera une voix claire, bien posée, une bonne articulation, la connaissance élémentaire du solfège et l'habitude de la lecture à vue; toutes choses relativement faciles à acquérir et fort éloignées de la complication qu'exi-

ge le perfectionnement d'un instrument de musique. Pour faire partie d'une chorale il suffira d'être bon solfégiste. Ensuite il faudra avoir le courage, qui est un plaisir, de s'astreindre aux répétitions. Elles doivent être fréquentes et sérieuses. C'est tout autre chose de chanter à voix seule ou de se charger, par exemple, de tenir un second dessus dans une exécution. Là, il faut avoir l'habitude, chose qui ne s'acquiert que par la pratique; il faut aussi s'oublier au profit de l'ensemble, c'est encore une bonne discipline: l'oubli de soi-même. Mais quelle récompense, quels magnifiques résultats. Est-il quelque chose de plus émouvant qu'un ensemble de voix s'élevant, en doux accords pour célébrer quelques-uns des grands sentiments, qui nourrissent l'âme humaine et que, d'âge en âge se transmettent les successives générations. Faut-il donc que la forme chorale reste l'apanage des pays protestants et qu'à chaque instant on nous rappelle leur écrasante supériorité. Ah! les Allemands! Oh! les Anglais! Et les Suisses!! Sans parler de la Hollande — On enrage.... Et on ne ne peut rien dire. C'est vrai; c'est cruellement vrai. Ils ont tous de bonnes, de très bonnes sociétés chorales dans lesquelles entrent, sans rougir de se coudoyer, toutes les classes de la société. Oui, en Angleterre, la lady prend place, sans dédain, à côté de son institutrice. En Hollande, l'éminent maître, M. Vincent d'Indy, l'a rappelé dans une remarquable conférence, la riche marchande de poissons, s'as-

sied à côté de la femme du bourgmestre, sans que, ni l'une ni l'autre s'en étonnent. On obtient, par l'union de toutes ces voix, des exécutions incomparables dont tous se charment patriotiquement et s'enorgueillissent: exécutants et auditeurs... Faut-il que chez nous on reste muets....

Chez nous, ce sera quand les femmes le voudront car rien ne résiste à une volonté persévérante et bien conduite. Voilà l'évolution nécessaire qu'elles peuvent et doivent préparer. Qu'elles détachent ceux qui ne peuvent l'entreprendre de la culture musicale longue et raffinée qu'exigent, pour être comprises, les productions de l'école polyphonique orchestrale actuelle, et qu'elles les conduisent vers la grande forme simple qu'ils peuvent sentir, vers l'architecture sonore vocale dont les mouvantes lignes harmonieuses sont un émerveillement Que les Françaises fondent des sociétés chorales, qu'elles les dirigent en participant à l'œuvre, qu'elles suivent l'exemple des dames anglaises et de la femme du bourgmestre; qu'elles donnent leur argent, leur temps, leur voix, leur active présence; qu'elles pratiquent ainsi la véritable égalité; qu'elles répondent au vœu du grand maître disparu Bourgault-Ducoudray dont la généreuse éloquence aurait convaincu les plus endurcis de la nécessité d'une telle création; qu'elles fassent œuvre d'éducation patriotique et œuvre française en travaillant à développer, sur tous les points du territoire, une des plus belles formes de notre art: la **MUSIQUE CHORALE.**

CHAPITRE III

Professeurs et Elèves

QUALITÉS DU PROFESSEUR. — EXEMPLES : LES GRANDS MAITRES. — TECHNIQUE PROFESSIONNELLE. — LE RÉPERTOIRE. — CULTURE GÉNÉRALE. LES DIPLÔMES. — L'ENSEIGNEMENT DU CHANT. — LE PROFESSEUR UNITÉ SOCIALE : LES TROIS GRANDES CATÉGORIES DE PROFESSIONNELS. — LES ÉLÈVES : LES SURMENÉS PROFESSIONNELS. LES AMATEURS — LE MILIEU MUSICAL : RÔLE DES FAMILLES. RÔLE DU PROFESSEUR DE MUSIQUE DANS LA FORMATION INTELLECTUELLE ET SENTIMENTALE DE L'ENFANT.

Nous avons constaté, dans notre premier entretien, que la Musique tendait, de plus en plus, à entrer dans le cadre des études générales, comme partie intégrante, essentielle, au même titre que la géographie ou les mathématiques, autrement dit que son étude cessait d'être l'objet de simple agrément qu'elle fut autrefois pour devenir une préparation sérieuse, méthodique, difficile, à la carrière du professionnel; ou encore le moyen pour l'amateur, de sa-

tisfaire son goût pour la musique ou enfin la discipline indispensable à l'artiste pour lui permettre de développer son génie.

Quelle qu'elle soit : préparation utilitaire, plaisir de dilettante, initiation d'une âme éprise de beauté, l'éducation musicale suppose un maître qui la donne, un élève qui la reçoit. Et de cette première rencontre, entre un esprit formé qui impose sa loi, et un jeune être flexible qui la subit, dépend tout le reste. Que de carrières furent infertiles, incomplètes, gâtées, pour un départ mal pris ; combien nombreux les sujets qui auraient pu devenir de bons musiciens amateurs, (pour n'aller pas plus loin que l'amateurisme) qui sont à jamais perdus pour l'Art à cause de maladroits premiers essais.

On ne saurait donc veiller avec trop de soins, trop de sollicitude, sur les premiers pas d'un débutant musicien. A quelles mains confierons-nous sa jeune destinée, lorsque nous aurons décidé de l'instruire ? A quelle empreinte sa fraîche intelligence, et ce petit cœur, tout neuf et tout ému, qu'il apporte, battant bien fort, à sa première leçon ? — En d'autres termes, quelles qualités demanderons-nous au maître, au professeur à qui nous ouvrirons notre maison et à qui nous remettrons, pour cette part de culture jugée nécessaire, notre petit enfant ?

Nous exigerons de lui, d'abord : l'amour de son art ; ensuite, le goût de l'enseignement. Celui qui n'aime pas la musique, qui ne l'aime pas profondément, pleine-

ment, celui-là peut être un bon ouvrier d'art, un « manuéliste » habile, il n'est pas digne du nom de maître. A quel signe reconnaîtrez-vous le véritable amour de son art, chez un musicien? — A ceci: qu'il ne se servira jamais de la Musique comme d'un moyen, pour arriver à un but, mais qu'il se mettra à son service, lui réservant le meilleur de lui-même; il n'usera pas d'elle pour satisfaire sa vanité, en s'attirant d'éphémères succès, il n'en tirera, en principe, ni gloire, ni profit, mais se dévouera à elle comme à un idéal choisi. Si la nécessité le contraint à faire usage de ses talents pour gagner quelque argent, il se soumettra, mais il ne trouvera là nul prétexte d'infidélité, de manque de respect à sa Muse d'élection. Il l'honorera à tous les instants de sa vie et dans chacun de ses actes.

Ne croyez pas ici, au puéril développement d'un portrait de fantaisie, au plaisir de tracer, devant vous, les traits d'un type qui resterait imaginaire, flatté et vain. Ces traits sont ceux de tous les maîtres du passé et même du présent. Ils sont marqués à l'effigie des Bach, des Beethoven, qui enseignèrent. De nos jours, parmi nous, vécut le plus généreux, le plus désintéressé, le plus enthousiaste des maîtres: Bourgault-Ducoudray, dont on ne rappellera jamais assez le beau caractère, si spontané, si chevaleresque, si français, et l'inlassable dévouement à la cause de la Musique. Près de lui, tout différent, vraiment angélique, fut César Franck, dont

le souvenir restera vivant chez tous ceux qui eurent le bonheur de l'approcher. Ame ineffable, chrétien fervent, créateur incomparable dont la gloire rayonne aujourd'hui pure et magnifique, mais dont la vie modeste et laborieuse, connut les charges et les devoirs du professorat. Inégalé, mais toujours offert à leur fervente admiration, César Franck peut être proposé, comme modèle, à ceux et celles qui embrassent la difficile carrière de l'enseignement musical. Je n'ai parlé que des disparus, ne voulant pas troubler, par un hommage, peut-être indiscret, la quiétude de la *Schola Cantorum* où l'un des plus illustres représentants de la musique française sacrifie volontairement, et chaque jour, les joies profondes du compositeur, je devrais dire du créateur, au devoir austère de rendre féconde, dans de jeunes âmes, la bonne parole artistique.

De tels exemples suffisent et vous savez maintenant à quel premier signe vous reconnaîtrez le *bon* professeur.

A l'amour de son art, vous lui demanderez de joindre une technique suffisante, une culture musicale solide et développée, une culture générale assez étendue, sans parler des mérites secondaires, ou plutôt différents, d'ordre, d'exactitude, de méthode nécessaires à tous les maîtres.

Nous disons qu'il faut au professeur une technique suffisante pour donner à l'élève la juste idée de ce qu'il lui demande. En musique, rien ne vaut l'exemple; il ne suffit pas de dire à un enfant: telle page

des *Kinderscenen* est délicieuse, tel fragment de cette *Sonate* de Mozart est d'un charme insurpassable, tout cela, ce sont des mots, et l'enfant, positif ingénu, n'a pas encore appris à vibrer sous le choc secondaire du verbe, il lui faut l'action directe du son musical pour mettre en branle sa sensibilité novice; le maître doit donc prendre place au clavier, ou saisir l'instrument à cordes, et prouver, *par le fait,* la vérité de ce qu'il avance. Sans quoi, ou l'élève s'ennuie, ou il se croit dupe, c'est une chose que — beaucoup moins indulgent que nombre de grandes personnes — la droiture de l'enfant ne pardonne pas.

Le professeur doit encore avoir une culture musicale sérieuse. Beaucoup de ceux qui enseignent n'ont qu'un répertoire limité. Ils possèdent 20, 30, 40 morceaux, toujours les mêmes, qu'ils apprennent invariablement avec les mêmes qualités(et les mêmes défauts) à tous les élèves dont les successives générations leur passent par les mains. Je vous avoue n'aimer point ces gens à vues courtes, à paresse invétérée, dont l'horizon musical est circonscrit dans un champ si étroit, et le goût satisfait du ressassage de si pauvres manifestations.

D'autres n'ont, pas un répertoire limité, mais il est mal choisi, de qualité médiocre. Ces professeurs là ressemblent à des maîtres de littérature qui nourriraient leurs disciples de romans-feuilletons et de nouvelles à la main. Dans certains pensionnats, dont on pourrait dresser la liste, le ré-

pertoire musical est ainsi d'une désolante pauvreté.

Nous avons dit que le professeur devait avoir une culture générale étendue. En effet, tous les arts se tiennent, et ils tiennent, par certains côtés, à la science. Ce sont là des connexions que le maître doit pouvoir signaler, en les mettant à la portée de l'élève, bien entendu. Vous savez que tout enfant connaît aujourd'hui les premiers principes du dessin; on lui a montré des sculptures; il a contemplé des monuments. Rien ne le charme plus, alors, que d'entendre établir des relations: analogies ou différences, entre les choses qu'il a vues et la musique qu'il apprend. C'est pour lui un étonnement d'abord, et ensuite un plaisir. De lui-même, après les premières suggestions, il s'amusera à rechercher des rapports entre ses impressions musicales et celles que lui apportent sans cesse ses autres sens et à combiner les images qui meublent déjà sa mémoire enfantine. Il fera souvent des remarques ingénieuses qui vous surprendront, des expériences adroites, et des réflexions d'une étonnante justesse.

Nous venons de rechercher ensemble les garanties professionnelles que doit présenter le maître, la maîtresse de musique. Mais qui vous donnera la presque certitude, au moment de l'engagement, qu'il (ou elle), possèdent bien ces garanties nécessaires?... Le plus souvent — Rien — Car il arrive cette chose curieuse que la musique (sans doute parce qu'elle passa longtemps, com-

me nous l'avons constaté, pour un art d'agrément) que la Musique, dis-je, peut être enseignée par des gens qui n'en ont quelquefois qu'une connaissance fort éloignée. Alors qu'on ne confierait pas les études (1) d'un bébé de cinq ans à une maîtresse non diplômée, on n'hésite pas à accepter le professeur de piano, ou de violon, ou de chant, sur la recommandation de la tante, de la cousine, ou de la grand-mère du débutant. Il arrive ainsi que l'enseignement est distribué par des jeunes filles, très méritantes sans doute, mais qui sont entrées dans la carrière, sans dispositions musicales avérées; quelquefois aussi par des femmes du monde qui ont reçu, jeunes filles, une brillante éducation musicale, et se voient forcées, à la suite de revers de fortune, d'en tirer parti. Certes, rien n'est plus noble qu'une telle résolution, et, après avoir connu les aimables loisirs d'une vie mondaine, il est méritoire d'accepter les pénibles hasards d'une vie laborieuse. Ce n'est peut-être pas, cependant, un titre de capacité professionnelle suffisant. Il en résulte quelquefois, de part, et d'autre, de fâcheux mécomptes.

Une réforme était nécessaire, elle commence tout doucement à s'imposer. On reconnaît que, si les diplômes obtenus ne donnent pas toutes les garanties, et quelquefois ce zèle, cette intuition pédagogique, indispensables à celui qui enseigne, ils attestent, quand même, que celui-là a fait effort pour s'instruire, se préparer à la carrière choisie. Ces diplômes, que vous pou-

vez demander au professeur de musique sont, ou des diplômes d'Etat, ou des certificats délivrés par l'enseignement libre. Au regard du gouvernement, et pour qui songe à solliciter un des emplois de maître de musique dont il dispose, ne comptent que les brevets portant son estampille. Il institue chaque année, à Paris, au mois de mai, une session d'examens de musique, degré élémentaire et supérieur. Le programme est assez complet, comportant un bon ensemble de connaissances musicales, sauf pour la partie instrumentale, qui est négligée. Ceux, ou celles, qui ayant subi l'examen, obtiennent le titre de professeur, peuvent adresser une demande au ministre de l'Instruction Publique pour être pourvus d'un emploi dans les écoles de l'Etat. Quelques gradés se contentent d'avoir obtenu le titre et poursuivent leur carrière dans l'enseignement libre.

Sans connexion avec ces diplômes, mais beaucoup plus connus, et je m'empresse d'ajouter, à juste titre, estimés, sont les prix que délivre le *Conservatoire National de Musique*. Ils sont la preuve d'un sérieux entraînement technique et ils assurent fréquemment, au jeune musicien qui en est pourvu, un rapide succès.

Enfin, depuis 1910, la *Société des Musiciens de France* a organisé, avec le concours du *Monde Musical*, des sessions d'examens de musique. Oserai-je ajouter qu'il m'a été permis de contribuer, au cours de quelques articles, à cette utile campagne? Cette tentative a été couronnée de succès. Beau-

coup de professeurs de province, quelques-uns de Paris, et de l'étranger se sont présentés devant les examinateurs. J'ai fait, à deux reprises, partie du jury, je puis assurer que tout se passe très consciencieusement et que l'on ne connaît, des candidats, qu'un numéro d'ordre. Il est tout à fait désirable, que, pour cette branche de l'enseignement, on prenne peu à peu l'habitude d'exiger les titres attestant la capacité nécessaire.

On ne prend pas des leçons seulement quand on est enfant, ou plutôt, il y a des leçons qu'on ne peut commencer qu'à l'âge adulte; j'entends ici parler des leçons de chant. Il faut en dire un mot puisque nous traitons des garanties professionnelles que doivent présenter tous les maîtres. Nul plus que le professeur de chant ne paraît jouir d'immunités au point de vue de la capacité pédagogique. Au regard, ou plutôt à l'oreille, du public — le public qui ne réfléchit pas — toute charmante femme possédant une jolie voix dont elle sait à peu près se servir est capable d'être professeur de chant. Et il se fait ainsi des réputations bien singulières. Il n'y aurait que demi-mal si on abusait seulement de la crédulité du public, mais il peut y avoir de plus graves conséquences. Quand un enfant apprend le piano de travers, il perd son temps, sa famille perd son argent, tout cela est très fâcheux; mais quand une jeune fille est entre les mains d'un

mauvais professeur de chant elle peut perdre sa voix, d'abord, et ensuite sa santé. Des exercices de chant mal faits, lorsqu'une voix n'est pas posée, ou, sa registration encore défectueuse, ou la respiration du chanteur mal réglée, peuvent déterminer des accidents sérieux du côté des cordes vocales — tous les laryngologistes sont d'accord là-dessus — avec retentissement sur l'état général.

L'enseignement du chant demande donc des précautions toutes particulières; de la part du professeur une grande expérience, et une connaissance du fonctionnement de l'appareil vocal nullement prouvée par l'exécution du grand air de Dalila ou du grand air de Louise pour passer sans transition du contralto au soprano.

Enfin, et puisque j'assume la tâche de critique, je ne saurais trop recommander de craindre les professeurs qui essaient d'attenter — je n'ai pas d'autre terme — aux cordes vocales des élèves en faisant usage d'instruments divers dont il faut, à mon avis, rigoureusement s'abstenir. — Proscrivez les boules de caoutchouc; les coupe-papier, les cuillers et autres engins. Le chant est naturel à l'homme et une bonne méthode vocale n'admet guère ce genre d'expériences.

⁂

Etant donné le but de ces études, la situation sociale du musicien réclame toute notre attention. A ce point de vue on peut diviser les femmes professeurs en trois

catégories: Les « arrivées » celles qui gagnent largement leur vie par le seul exercice de leur profession. — Elles sont relativement peu —, ensuite, celles qui vivent seulement de cette profession, et enfin celles qui végètent, fraction trop nombreuse, et chaque jour augmentée, de ce qu'on peut appeler le prolétariat intellectuel féminin.

Les plus favorisées des professeurs de musique doivent en général leur heureux sort à plusieurs causes. Quelquefois la situation de fortune de leur famille leur a permis de conduire, sans hâte, une longue période d'étude, de payer, à de bons maîtres, des leçons coûteuses, d'acquérir ainsi un talent remarquable et d'arriver — ce n'est jamais sans un consciencieux travail — à grouper une clientèle nombreuse et rémunératrice. Dans certains cas, au contraire, la famille de l'artiste lui a été peu utile, elle reste besogneuse, la femme qui sort du rang n'a alors que plus de mérite si, à force de ténacité, de travail, et aussi de chance, — c'est un facteur dont il faut tenir compte — elle réussit à conquérir la renommée du bon professeur.

Il est très difficile, en appréciant la situation d'un individu donné, à un moment de sa carrière, d'établir la part exacte des diverses influences qui ont contribué à l'amener au point où on le considère. Bien des causes entrent en jeu qui contribuent à créer, ou à maintenir, la position sociale qu'il occupe: famille, relations, argent, sans parler des qualités personnelles du sujet.

Pour en revenir à nos professeurs nous trouvons, à Paris, et dans quelques grandes villes de France, des musiciennes de talent, pianistes, organistes, violonistes, cantatrices, qui arrivent à occuper des situations fort enviables. Les prix de leurs leçons varient en général, entre 10 et 30 francs l'heure. On me parlait, récemment, d'un illustre virtuose qui demande 15 fr. pour 20 minutes de leçon. Il y a mieux On a connu une artiste, professeur de chant, dont la gloire déclinante n'est plus aujourd'hui qu'un souvenir; elle avait une réputation mondiale et était arrivée à demander 60 francs pour 20 minutes de leçon. Une clientèle de belles étrangères; américaines, australiennes, russes, (très peu de françaises) acceptait sans sourciller, ces prix ridicules, afin de pouvoir se dire élève de l'*illustrissima diva.*

En dehors des leçons particulières, beaucoup de ces grands professeurs donnent des cours fort suivis et sont entourés d'un essaim de jeunes répétitrices qui transmettent, de proche en proche, moyennant finances, leurs inappréciables conseils. Répétitrices de piano, accompagnatrices — répétitrices de chant, ces jeunes sous-ordres ont la plus lourde responsabilité et travaillent beaucoup, mais, protégées par la maîtresse de céans, elles font, à l'ombre de sa gloire, une fructueuse carrière.

En moyenne, et en dehors des toutes premières grandes vedettes, les professeurs femmes de cette catégorie privilégiée réussissent à gagner de 12.000 à 20.000 francs

par an. Il est très difficile de donner un chiffre exact, en ces matières délicates, chacun, suivant les caractères, cachant ou augmentant le chiffre de ses recettes de façon à dérouter toute enquête un peu indiscrète.

Si, de ces régions dorées, nous abaissons nos regards vers une population plus modeste, nous avons tout le groupe des professeurs de classe moyenne, qui n'attendent pas l'élève dans de riches salons, mais se transportent bel et bien à domicile, pour y donner leur enseignement. Du matin au soir, pressées et laborieuses, elles vont, à pied, en autobus, en tramway, en métropolitain, de Neuilly à Pantin, et de Grenelle à la Bastille, faire répéter *do, ré, mi, fa,* aux petites filles; exécuter, plus ou moins bien, une *sonate* aux plus grandes, ou encore chanter des mélodies douceâtres aux demoiselles à marier.

Cette dure profession exige un capital-santé de premier ordre, une inépuisable patience, une bonne humeur inlassable, un certain savoir-faire, et un amour de la musique assez modéré pour supporter, sans défaillance, l'énorme quantité d'œuvres médiocres qu'il faut faire étudier aux élèves, et qui leur plaisent, car s'il y a l'élève sérieux, qui travaille 8 heures par jour, pour entrer au Conservatoire il y a surtout, l'élève amateur qui ne demande qu'un certain vernis musical, une apparence d'instruction artistique.

Ici le professeur, soit qu'il ait une clientèle de quartier, soit que ses leçons se

trouvent disséminées aux quatre coins de la ville, impose des conditions beaucoup plus modiques que celles dont nous venons de parler. Les prix des leçons varient de 5 à 10 francs pour une heure; le plus souvent, elles sont comptées au mois, les leçons perdues restant à la charge de l'élève. Le bénéfice ainsi réalisé est très souvent diminué par les habitudes de notre éducation musicale. En effet, beaucoup de ces artistes enseignantes se croient obligées d'organiser, fréquemment, des matinées d'élèves, ou des concours mensuels, trimestriels, annuels, dans lesquels défilent, de la plus petite, à la plus grande, toute la troupe enfantine. Il en résulte, pour l'organisatrice, de grands frais supplémentaires. Quelques professeurs se font entendre elles-mêmes croyant de leur honneur de donner annuellement un concert — leur concert. Longtemps à l'avance, elles retiennent une des nombreuses salles parisiennes, elles « s'entraînent », entre les leçons, pour conserver le précieux mécanisme nécessaire à leur future exhibition, ce mécanisme qui fait l'admiration des familles. Que d'angoisses, que de peines, que de travail avant cette fameuse séance. A quel prix s'achète l'ennui que, trop souvent, l'exécutante impose à son public en l'obligeant à prendre des billets, d'abord, et ensuite, à écouter, dans des conditions, plus ou moins bonnes, l'une des *Rhapsodies* de Liszt ou la *Grrrande Fantaisie* de Chopin. Il est évident qu'il y a des professeurs de talent dont les auditions

sont forts recherchées. Nous ne parlons ici que des infortunées qui, absorbées entièrement par le professorat, se trouvent dans l'impossibilité, malgré leur courage, de donner une véritable bonne audition.

D'autres professionnelles, lasses de végéter à Paris, sans grand succès, ont étendu leur clientèle en province. Elles font la navette entre la capitale et quelque ville voisine, augmentant ainsi leurs ressources. J'en connais une, femme aussi charmante que courageuse, qui fait QUATRE villes par semaine à des distances variant entre 120 et 200 kilomètres de Paris.

On ignore trop quel labeur écrasant acceptent des mères de famille pour faire face aux exigences que la vie contemporaine impose aux femmes sans fortune, car, on ne saurait trop le redire, le devoir de la femme travailleuse est TOUJOURS DOUBLE DE CELUI DE L'HOMME. A sa tâche de professionnelle, elle ajoute *toujours* sa tâche de maîtresse de maison. Prenez un professeur homme. Il se lève le matin, fait un brin de toilette et court à ses affaires. La femme doit, non seulement procéder à sa toilette, mais encore, si elle est mariée, il faut, qu'*avant de partir*, elle assure l'ordre et la subsistance de la maisonnée. Les enfants ont besoin de son aide, avant de gagner l'école ou le collège, les plus petits réclament ses soins maternels. Il faut aussi qu'elle songe à la vie matérielle, qu'elle s'approvisionne elle-même, ou qu'elle style une domestique, engagée à bas prix, souvent médiocre,

(quand elle n'est pas malhonnête). Tout cela pour qu'au retour le mari trouve la maison en état et le repas cuit à point. Les hommes ignorent le détail, la fatigue, la monotonie *sans cesse renouvelée* de ces soins du ménage qui s'ajoutent au labeur professionnel pour l'entraver et l'alourdir encore. Que j'en ai connu de ces femmes méritantes, énergiques, braves devant la vie, si dure pour elles, attachées à leurs humbles devoirs, modestes, ignorantes de leur valeur, d'autant plus admirables dans leur simplicité, et si Françaises par cette jolie qualité de courage dont la quotidienne intrépidité reste toujours souriante.

Revenons à nos professeurs de deuxième catégorie. Leur gain annuel varie entre 2.000 et 6.000 francs, suivant les prix des leçons, la notoriété et l'âge du professeur, le quartier dans lequel l'artiste exerce, les forces et le temps dont elle dispose. Une mère de famille a moins de temps qu'une célibataire, une femme de santé délicate fournit un moindre travail qu'une plus robuste créature.

Dans l'infortunée dernière classe, on trouve des femmes âgées, qui n'ont presque plus de clientèle; des malchanceuses ou des imprévoyantes qui gaspillent leurs gains à mesure qu'elles les reçoivent, et aussi un grand nombre de jeunes ignorantes qui s'intitulent professeurs sans le moindre droit à ce titre. Sans culture géné-

rale, sans technique suffisante, sans méthode, elles enseignent, de travers, ce qu'elles ont mal appris, et dégoûtent, au rabais, les jeunes élèves d'un enseignement qui aurait pu quelquefois être fructueux. Beaucoup de ces musiciennes — puisqu'il faut quand même les appeler ainsi— font payer leurs conseils. (Et quels conseils!) un prix dérisoire: o fr. 15 à o fr. 50 l'heure, payables d'avance. Elles font des cours à 1 fr. 50 par mois. Quelques-unes essaient d'augmenter, par un petit commerce, leurs maigres ressources. Il m'est arrivé d'accueillir de pauvres femmes qui me demandaient instamment de leur procurer des leçons de musique. Comme elles me sentaient ému de toute la détresse que je devinais sous leurs réticences et leurs humbles requêtes, elles s'enhardissaient, et me proposaient alors l'acquisition d'objets divers qui n'avaient aucun rapport avec l'art des Beethoven et des Mozart. L'une m'offrait d'acheter du vin à prix réduit: l'autre des images de sainteté; une troisième m'a proposé des mouchoirs au rabais; une quatrième de superbes broderies exécutées, disait-elle, « pendant ses loisirs ». Qui dira la tristesse de ces yeux, toute la détresse d'attitude de cette malheureuse créature obstinée à la recherche d'introuvables élèves et appelant: « loisirs » sa lamentable inaction. Voici sur ce chapitre un dernier fait, dont je garantis l'exactitude. Une dame, professeur de piano, trouvant sa clientèle de rapport insuffisant s'est mise éleveuse d'escargots. Le métier a du bon, paraît-il, elle

était satisfaite, mais, aux dernières inondations, tous ces pensionnaires à coquilles ont été noyés. — Triste, Triste.

A côté des professeurs qui n'ont pas réussi, il y a les concertistes, plus particulièrement exécutantes. Quand elles n'ont pas eu la chance de se faire une clientèle, elles essaient d'autres procédés. On les voit tenir le piano dans les théâtres de marionnettes; accepter d'être « tapeuses » dans les cours de danse, ou dans les restaurants pour noces et festins; la salle des banquets se transforme instantanément grâce à l'activité de garçons véloces, en un salon de danse acceptable. Les malheureuses « tapent » ainsi, jusqu'à 3 ou 4 heures du matin, tandis que tournoient d'inlassables couple passionnés de boston et de quadrille américain.

Quelques autres, plus miséreuses encore, descendent à accompagner, dans des « beuglants » de dixième ordre, des chansons stupides, grossières et pires. C'est quelquefois gai..... la musique.

Nous voilà loin des leçons à 3 fr. la minute. Chaque profession a ainsi son aristocratie, sa demi-classe, et sa plèbe besogneuse. Les unes et les autres sont intéressantes à des titres divers. Il était de notre sujet de vous les présenter chacune dans leurs cadres respectifs. Lorsque nous nous occuperons des œuvres destinées aux artistes nous verrons quelles conclusions tirer des faits que je vous ai exposés aujourd'hui sur la condition sociale des musiciennes.

Si, au lieu d'une modeste causerie d'intérêt social, j'avais à donner, ici, une conférence humoristique, je vous citerais, avec la permission de l'auteur, quelques traits empruntés à l'amusant petit ouvrage de M. Lavignac, l'éminent professeur et intitulé les *Gaîtés du Conservatoire.* Il y a là, rapportées avec une délicieuse bonhomie, à la fois fine et souriante quantité d'anecdotes piquantes ou drôles, et une galerie de portraits dans laquelle défilent, crayonnés vivement, les professeurs, les élèves, et quelquefois les parents des élèves de ce petit monde conservatorial. Je n'ai pas pour mission de camper devant vous les silhouettes, un peu caricaturées, qu'offre à la verve contemporaine les représentants de la musique, cependant il ne m'est pas défendu de vous parler des deux grandes classes d'élèves que connaissent tous les professeurs — Eh! bien, il y a ceux qui travaillent et...... ceux qui ne travaillent pas, ou, si vous voulez, qui travaillent peu, ou encore, pas comme ils le devraient. Dans la première catégorie: ceux qui travaillent, nous trouvons souvent les fils et filles de familles de petite condition. On les *destine* à la carrière musicale et on entend (je veux dire les parents entendent) que les sacrifices faits ne demeurent pas inutiles et que l'enfant, muni promptement d'un titre nécessaire, se fasse une place au soleil de l'art.... et de l'argent. Professeur, virtuose ou compositeur, il faut *qu'il arrive,* et, pour qu'il arrive, on le « pousse ». C'est encore la seule manière

qu'on ait trouvée d'installer les gens au premier rang. Ces enfants là travaillent avec ardeur, avec acharnement, avec une sorte d'enragement de succès qui n'est pas sans danger. Tous s'attellent — je n'ai pas d'autre mot — à l'étude de leur instrument pendant, 6, 7, 8 heures quotidiennes. Un grand artiste, que je vous pourrais nommer, et qui est la sincérité même, je ne me permettrais pas de mettre sa parole en doute, m'avoua avoir fait quelquefois jusqu'à 13 heures de piano par jour. Vous le voyez, c'est le « piano forcé ». J'en connais, de ces malheureux, qui y ont altéré leur santé ; d'autres sont tombés malades, d'autres sont morts. Ne croyez pas qu'ici j'exagère, et que je veuille draper volontairement des phrases dans un voile de deuil. Ils ne sont pas morts par action directe, mais, le surmenage qu'ils se sont imposé les a conduits à un tel état de dépression que le moindre choc est devenu, pour eux, mortel. Ce travail intensif est, paraît-il, nécessaire pour entrer — et pour sortir — de notre Conservatoire National de musique. Et je ne vous dis rien des ambitions suscitées, des vanités exaspérées, des rivalités plus terribles encore que provoquent les examens, les matinées et les concours. Il faut que de malheureux enfants — dont j'ai personnellement la plus grande pitié — subissent un tel martyre pour... arriver. Au dernier concours de piano, il s'est présenté 269 concurrentes. Il y avait 26 places. Les 243 autres pleurent sans doute encore leur pé

nible insuccès et se préparent...... à recommencer. C'est de la folie pure et je me refuse à croire que la Musique demande de tels sacrifices. Mais que dis-je! l'Art n'a point de part dans ces tournois où l'appât d'un futur gain possible stimule seul les concurrentes..., ou sa part est tellement secondaire!!

Quant à l'autre catégorie d'élèves! Quel changement! — « Quel air nouveau m'enchante et me pénètre » déclare-t-on dans je ne sais plus quel opéra. C'est l'impression que j'éprouve en vous parlant de ceux-là. Ils sont tout souriants, tout épanouis, tout aises, et murmurent volontiers, *in petto*, comme dans un autre vieil opéra-comique: « Ah! qu'il est doux...... de ne rien faire ».

— Ne rien faire!... — Que vous les connaissez mal. Ils (ou elles) sont occupés toute la journée. Loin d'être poussés par la nécessité, comme les professionnels, ils sont de loisir, mais ne s'en agitent pas moins pour cela. En un mot, j'entends ici parler des jeunes gens et surtout des jeunes filles du monde. Elles sont charmantes, comme jeunes filles, mais comme..... élèves! que de fois — pas toujours — elles portent la désolation dans l'âme de leur professeur. Elles ont toutes tant de professeurs et tant de leçons. C'est l'anglais, — ou l'allemand — qu'il leur faut apprendre, le dessin, la peinture, (aqua-

relles et cuirs repoussés), l'économie ménagère, l'histoire la géographie, les sciences, la littérature, que sais-je! Il faut aussi voir quelques expositions, aller faire ses achats dans quelques magasins, pratiquer les sports en honneur aujourd'hui, rendre visite à ses amies, les recevoir quand elles viennent, s'accorder de longues vacances, et suivre, pendant l'année, les cours de la Sorbonne ou du collège de France.

Que d'occupations! que d'agitations!! que de maîtres à satisfaire et comment trouver le temps, je vous le demande, d'acquérir une « technique » pianistique! ou violonistique! indispensable. — Oh! cette technique!! Alors, on fait ce qu'on peut. Un de nos philosophes éminents ajoute: « Et c'est encore bien difficile ». On travaille de ci, de là. Le professeur s'accommode à ces manières, qu'on tâche au reste de lui faire accepter si gentiment. — Ce sont des jeunes filles très bien élevées. — Il s'arrange, lui aussi, comme il peut. Il s'adapte, comme disent les naturalistes. Il déplore le travail irrégulier, assez superficiel, que comportent de telles habitudes. Ce n'est plus une éducation, c'est un coup de vernis musical.

Seulement il arrive que l'art ,ainsi traité, ne donne plus la joie qu'on en pourrait attendre. La musique, je veux dire la Muse, s'envole par la fenêtre trop souvent ouverte, et il reste, comme ange inspirateur, près de la jeune dissipée, une contrefaçon de musique, comme une manière de suivante que l'on met à la porte

dès qu'elle est importune. Les jeunes filles deviennent des jeunes femmes, et, le plus souvent, c'est, avec la Musique une brouille définitive. Elles l'ont considérée, pendant les années blanches, comme un passe-temps, une distraction, une obligation mondaine, quelquefois le moyen gracieux d'attirer sur leur gentille personne l'attention d'un fiancé sortable, mais distrait Tout cela est sans rapport aucun avec le véritable amour de l'art.

Quels que soient les élèves auxquels on s'adresse : bien doués, ou médiocrement doués, ils mettent toujours un certain temps à venir à la musique — quelques rares sujets, exceptionnels mis à part, — Ils sont assez charmés des petits airs qu'on leur laisse tapoter sur le piano, ou racler sur le violon : « il pleut, il pleut bergère » ou : « Maman les p'tits bateaux » les jettent dans le ravissement, mais quand il s'agit d'étudier, d'entreprendre l'exercice du 4e doigt (ce fameur 4e) ou les battues du poignet, ils s'ennuient... ou se résignent l'esprit ailleurs. La vérité est que le but est trop éloigné pour eux ; ils ne comprennent pas la nécessité de ces exercices d'extension ou d'assouplissement, et ne sont pas loin de maudire la musique au nom de laquelle on les astreint à une telle gymnastique.

Il faut ajouter que les familles aident en général assez peu le professeur au moment de ces premiers et ari-

des débuts de l'éducation musicale. Elles le laissent se tirer d'affaire comme il peut, jugeant, sans doute par excès de modestie, que leur rôle n'est pas d'intervenir à propos d'un art qu'elles désirent faire cultiver à leurs enfants mais qui leur demeure étranger, ou indifférent. Là est l'erreur et je dois y insister près de vous. Décidant de faire commencer, à un enfant, l'apprentissage de la musique, les parents devraient se demander quelles sont les conditions les meilleures pour la culture de l'esprit musical, chez l'élève, et surtout s'interroger sur le point de savoir en quoi ils peuvent contribuer à cette culture autrement que par des leçons cher payées. Ils ne songent pas à la nécessité de créer, pour l'enfant, *un milieu musical.* L'élève voit son professeur deux ou trois fois par semaine, travaille dans l'intervalle des leçons, de la manière que nous avons découverte et, le reste du temps, il, (ou elle), n'entend jamais parler musique ou quelqu'un s'intéresser à la musique. L'étudiant, à ce point de vue spécial de la musique est un peu comme un poisson qu'on voudrait faire vivre hors de l'eau, ou une plante qu'on tenterait de faire pousser les racines à l'air. *Il ne plonge pas dans le milieu voulu.*

Qu'il y a peu de familles aimant vraiment la musique, la pratiquant d'une façon désintéressée, la faisant goûter à l'enfant, non comme un devoir ennuyeux, mais comme le plus délicat des plaisirs. Quel est l'élève qui a, dans sa petite cham-

bre, parmi ses meilleurs souvenirs, les bustes (1), les portraits, les images enfin des Beethoven, des Rameau, des Bach et des Haendel?... Où sont les maisons familiales dans lesquelles on organise des séances de musique de chambre, où l'enfant est admis à tenir sa petite partie? Dans quelles réunions mondaines remplace-t-on le stupide boston par des chœurs où les voix juvéniles formeraient le plus charmant ensemble?... A quel âge met-on entre les mains du jeune homme, ou de la jeune fille, les biographies des maîtres de la musique? leur faisant comprendre et sentir que ces admirables génies ont été vivants, qu'ils ont souffert, ont chanté, et qu'ils sont plus grands que les autres, et à jamais vénérés, parce que leur voix est la voix du temps où ils vécurent; parce que grâce à eux, les générations passées nous ont transmis le son même de leur âme et le secret harmonieux des émotions dont elles vibrèrent. *Créer un milieu musical* au futur musicien c'est, non pas lui rappeler, à heure fixe, le pénible devoir d'étudier le piano, le violon, ou la flûte, mais mêler à toute sa vie enfantine, le son mélodieux des instruments et la joie du plus beau de tous: la voix humaine.

Ainsi pourriez-vous contribuer à l'éduca-

---

(1) Il y a, à Paris, des maisons où l'on trouve de ces petits bustes à très bon compte.

tion musicale de vos enfants et, en retour, vous trouveriez dans le maître de musique une aide que vous ne soupçonnez peut-être pas. Spécialiste, il paraît destiné uniquement à enseigner aux élèves la grammaire et la littérature musicales comme on leur apprend l'anglais, l'allemand, ou tout autre idiome; en réalité son rôle peut-être meilleur, plus émouvant, plus élevé. Lorsque je vous ai énuméré les garanties indispensables que doit offrir le *bon* professeur, sans doute avez-vous pensé que je témoignais, pour lui, de beaucoup d'exigences, mais il fallait déjà vous montrer, par ces exigences mêmes, qu'il pouvait être autre chose qu'un dresseur de petits phénomènes pour conservatoires ou le guide complaisant de jeunes étourdies pour qui la musique n'est qu'un passe-temps. Il doit ajouter aux qualités professionnelles, cette qualité *humaine* qui est vraiment la *première* de toutes. Lorsqu'il la possède, et alors seulement , il peut devenir votre précieux collaborateur dans l'œuvre délicate de formation intellectuelle et sentimentale que vous poursuivez près de vos enfants. Il vous aidera à leur découvrir derrière, les réalités médiocres, plates et monotones de l'existence quotidienne, le domaine infini, pur et lumineux de l'Idéal. Il secondera vos vues en leur apprenant à savourer d'autres joies que les satisfactions de leur égoïsme enfantin, à se détacher de leurs menues actions et de leur très importante petite personne pour contempler l'imposant cortège des génies immortels qui

nous ont légué d'impérissables chefs-d'œuvre. De cette fortifiante et magnifique vision ces petits garderont mémoire et lorsque, devenus grands, ils connaîtront les jours de tristesse qui ne sont épargnés à aucun d'entre nous, la Musique, ineffable consolatrice, viendra les leur adoucir. — Peut-être songeront-ils alors à donner une pensée de souvenir à l'humble maître de musique que vous aurez autrefois choisi pour eux et qui les initia le premier au culte de la Beauté.

(1) Conférence faite à l'*Action Sociale de la Femme* le 22 novembre 1911

CHAPITRE IV

Les Concertistes

Comment on organise un concert. — L'impresario. — La publicité : affichage, la presse, les tournées. — Concerts de bienfaisance et gracieux concours.

On appelle « concertistes », par un néologisme qui n'a peut-être pas encore sa place dans le dictionnaire de l'Académie française, les virtuoses qui se consacrent uniquement au concert. Il y a les grands virtuoses, qui parcourent le monde: les Paderewski, les Pugno, les Casals, les Ysaye, les Kreisler; les chanteurs et les cantatrices: Caruso, Van Dyck, Mmes Litvinne, Garden, etc. Il y a les moyens virtuoses, à qui suffisent les succès européens, et enfin les gloires locales, les virtuoses de Paris ou.... de province, dont la suprême ambition est d'organiser, chaque année, un, deux, trois concerts à bénéfice qui assurent leur réputation.

En général, les concertistes de carrière sont entre les mains d'un impresario qui se charge de tout le détail matériel des tournées, règle les engagements, trace l'iti-

néraire, veille, en un mot, à tout ce que comporte ce genre d'expéditions.

Voici un exemple de ces grands voyages imposés par.... la gloire, à d'illustres virtuoses. M. Pugno joua à Lausanne le 13 octobre; le 15 et le 16 à Hambourg; le 17 et le 18 à Berlin; le 21 et le 22 à Elberfeld. Du 30 au 4 novembre, en compagnie de son éminent partenaire Ysaye, il a charmé l'Ecosse et l'Angleterre; le 10, il s'est fait entendre à Anvers, le 14 et le 21 sont réservés à la Société Philharmonique de Paris, avec un petit intermède à Bordeaux le 18.

Voilà l'existence ambulante d'un prince du clavier.

Nous n'avons pas, ici, à nous occuper de tels exploits, notre rôle, plus modeste, se borne à formuler quelques avis à l'usage de l'artiste qui, muni de ses titres, s'oriente définitivement vers la carrière du virtuose, autrement dit du concertiste. Le premier conseil à lui donner c'est de choisir un impresario. S'il fut, autrefois, relativement aisé d'organiser, soi-même, des séances où un public de choix: parents, relations, amis, personnellement conviés, s'empressait de se rendre, il en va tout autrement aujourd'hui. Pour remplir les salles, on fait appel au grand public, à la masse des inconnus avec lesquels un particulier ne peut, du jour au lendemain, entrer en rapport; il en résulterait pour lui une perte de temps — autrement dit d'argent — considérable. Il vaut donc mieux s'assurer le concours de cet utile intermé-

diaire qu'est l'impresario, habitué, de longue date, aux multiples démarches que nécessite l'organisation de la plus simple séance. L'un d'eux, artiste en même temps qu'homme d'esprit pratique, me disait récemment :

Quand un jeune virtuose a beaucoup de talent, il lui faut environ 6 années pour « se faire connaître » à Paris.

La première année, chaque auditeur convié lui *coûtera* environ 1 fr. 25 ; la deuxième année, 0 fr. 75 ; la troisième 0 fr. 50 ; la quatrième, 0 fr. 25 ; la cinquième, il fera ses frais ; enfin la sixième, s'il a plu, s'il a progressé, il aura un public, SON public, qui n'hésitera plus à payer pour l'entendre. Alors, non seulement il commencera à gagner quelque argent, mais il sera connu, coté, et, s'il ne s'endort pas sur ses premiers succès, la fortune peut lui sourire. Mais, pendant ces six ans, quel travail !

— Non seulement, poursuit mon interlocuteur, pendant ces six ans, le virtuose se sera livré à un entraînement professionnel sans répit, aura perfectionné sa technique, étendu ses connaissances musicales, augmenté son répertoire, mais encore et surtout il aura prêté son concours gracieux à toutes les fêtes, cérémonies, matinées, soirées, réunions mondaines, et même *five o'clock tea*, qu'il aura plu à ses relations d'organiser. Aucune association charitable n'aura fait, en vain, appel à son talent, il aura joué, ou chanté, pour les veuves, les orphelins, les inondés,

les incendiés, les sinistrés de toute nature dont les infortunes servent de prétexte à tant de musicales manifestations.

A aucun moment de sa carrière de débutant, on ne devra s'apercevoir qu'il considère chacune de ces obligations comme une *fâcheuse* corvée. Au contraire, c'est avec un plaisir *très apparent* qu'il devra répondre à tant d'invitations diverses ; il doit ajouter, à un réel talent, une permanente amabilité ; sourire aux dames, aux jeunes filles, aux messieurs, à tout le monde de ; multiplier ses relations, les étendre méthodiquement et chaque jour, prodiguer ses visites avant, et après, le concert, en vue des séances suivantes.

Cependant tout arrive, même le jour d'un concert. Il arrive aussi que les personnes qui ont le plus engagé l'artiste à se produire, n'ont plus le même zèle quand il s'agit de lui aider, autrement dit de prendre des billets.

Trop souvent les pires excuses sont bonnes. L'un est malade, l'autre part en voyage, le troisième a des engagements qu'il ne peut rompre, celui-ci un héritage à recueillir, et celui-là est à la veille de contracter mariage. Le pauvre artiste las, rebuté, déçu, toujours souriant, mais d'un sourire que la contrainte rend bien pénible, est sur le point de tout abandonner. Il regrette amèrement sa peine, ses labeurs, tant de soins pris, et tant de « gracieux concours » prêtés. Il maudit les con-

certs, le public, l'humanité tout entière, et jusqu'à la Musique qu'il a tant aimée, Cependant, le temps presse, quelques amis dévoués rivalisent alors de zèle, raniment le courage abattu du malheureux virtuose, le réconfortent, lui prédisent le succès, et, avec cette facilité qu'ont presque tous les artistes — fussent-ils débutants — pour créer, nourrir et prolonger leurs illusions, celui-ci reprend peu à peu ses esprits. Il se résigne à supporter la dépense; s'imagine que la fois suivante sera meilleure occasion, et pour que tout réussisse à souhait, il se remet en campagne. Au reste, son impresario ne le laisse pas longtemps voguer au ciel de l'espérance, il l'en ramène brusquement pour lui soumettre les chiffres de l'affaire, car l'organisation d'un concert (ou de plusieurs) est une affaire, et nous sommes aujourd'hui bien éloignés de l'art pur, auquel nous avons rendu hommage dans nos premiers entretiens.

Les frais d'un concert varient en général de 200 à 1500 frs et au-dessus. Tout dépend de la salle et de la publicité. Il y a des petites salles, qu'on loue 75 frs. le jour. Il y en a de plus grandes, qu'on loue de 200 à 400 frs, le jour; de 400 à 600 frs le soir. Il y en a, en un mot, presque à tous prix (1).

La publicité est la grosse affaire. Et, par publicité, j'entends l'affichage. Sur cette question, l'avis est unanime, toute séan-

(1) La maison Erard est la seule maison qui offre gracieusement sa salle de concerts; aussi ne peut-elle satisfaire à toutes les demandes.

ce doit être précédée d'un affichage mural. Sur la quantité d'affiches à poser, les avis diffèrent. Certains impresarios pensent que 100 affiches sont suffisantes; d'autres affirment qu'au-dessous de 300 l'effort est inutile et qu'il faut aller, au moins, jusqu'à 500 pour obtenir un résultat.

Voici, à ce propos, l'anecdote qui me fut contée.

Un pauvre artiste, voulant donner un concert et disposant de minces ressources, avait commandé 100 affiches.

— C'est peu, lui dit son barnum.

- - Peu, ou beaucoup, il n'importe, répond l'autre qui jouait au fier personnage, je n'en veux pas plus de cent.

— Soit, fait l impresario, bon apôtre, qui aime mieux accepter cent affiches que renoncer à la moindre affaire. Il donne le mot aux colleurs de papiers, et, au jour dit, on pose les cent affiches, non pas aux quatre coins de la ville, comme il eut été désirable, mais, *toutes*, dans le quartier même où habitait le virtuose. On en met six sous ses fenêtres. Au saut du lit, il aperçoit son nom, en lettres flamboyantes, sur le mur le plus proche. Il sort de chez lui, fait un tour dans les rues voisisines, y voit croître sa gloire: son nom, inscrit partout, se répète en long, en large, en travers, se multiplie, s'amplifie, au hasard de la pose. Tout heureux, sans soupçonner la ruse, notre homme court d'un trait chez son impresario.

— Ah! mon ami, lui-il, comme j'avais raison, mes affiches sont posées, tout le

monde en parle. Déjà, dans la rue, vingt personnes m'ont arrêté, ce matin, au sortir de chez moi, pour me demander des invitations. Je les ai données; naturellement. Ah! cela n'augmentera pas la recette. Mais comment dire non! C'est égal, j'ignorais que tant de gens me connussent. »

Et, toujours content, toujours illusionné, bonne dupe, il repart chez lui, d'un trait, étudier son piano pour le grand jour.

En un mot, il faut afficher. N'en mettez pas sur les colonnes Morris me dit l'un (on sait qu'on appelle ainsi les colonnes rondes couvertes d'affiches de théâtre qui ornent nos boulevards et nos places publiques : cela coûte cher et ne rapporte que peu de chose. Le public va bayer là pour les noms de théâtre et se moque des virtuoses.

Chez les éditeurs de musique il est possible de mettre des affiches; ils les suspendent dans leur magasin ou les exposent derrière leurs vitrines et comme leur clientèle est uniquement de musiciens c'est une gratuite et excellente réclame.

On peut aussi afficher dans les grands hôtels. Il y a là des petites colonnes miniatures que la riche colonie étrangère s'amuse à faire tourner.... La petite colonne tournante suggestionne les tourneurs et, quelquefois, ils se décident à prendre des billets Et, pour en finir avec cette question de l'affichage, il y a encore celui qui se pratique dans de grands cadres réservés.

Il faut maintenant annoncer la séance par voie de presse. Si le tarif des insertions de programmes est modique, dans les périodiques musicaux, il est excessivement élevé dans les quotidiens. On peut encore annoncer son programme, le dimanche, aux Concerts Colonne ou Lamoureux, soit en le faisant distribuer à la porte, soit dans la salle, au moyen d'un encartage.

Après le concert, si l'artiste veut avoir un compte rendu dans les grands quotidiens de Paris, il devra encore débourser.

On entend suffisamment qu'il ne s'agit pas ici des comptes-rendus signés par les critiques attitrés des journaux: la presse musicale française, s'honore d'être indépendante; il s'agit des communiqués demandés par l'artiste, tarifés par le journal et publiés au même titre, et dans le même but, qu'une réclame commerciale.

Une fois ces questions de publicité réglées, il faut que l'artiste place ses billets. Nous avons vu que c'était quelquefois bien difficile et, pour lui, la source de grands mécomptes. Cependant, il arrive à en distribuer un certain nombre. Couvriront-ils les frais? Car il y a encore des frais. L'impresario a envoyé un certain nombre de billets, à des gens dont l'artiste ignore le nom, mais qui doivent former le gros du public, emplir la salle. (Serait-il plus horrible chose que de jouer devant une salle vide). Donc l'impresario réclame ses frais de poste. Ensuite, la garde ne veille pas qu'aux barrières du

Louvre, elle est représentée, à la porte des concerts, par des agents de police, qu'il faut rémunérer. Enfin on compte, pour le droit des pauvres : 5 o/o de la recette, et pour la perception du droit de la *Société des Auteurs*, 5 1/2 p. o/o. Ajoutez à cela l'impression des programmes, des billets et quelquefois des frais d'instruments. Comptez, s'il s'agit d'une femme, le coût de la toilette, faites le total de toutes ces dépenses, vous verrez que l'artiste ne fait pas toujours une affaire brillante, quand il se mêle de donner des concerts.

Un conseil, en passant : le nombre des billets à envoyer doit dépasser, en général, de 3 à 4 fois, la quantité des places dont on dispose, ainsi une salle de 600 places admettra l'envoi d'environ 1800 billets.

Je m'excuse d'avoir retenu si longtemps votre attention sur des chiffres. Je ne peux pas oublier que ces études doivent avoir un caractère pratique. Ce n'est pas ici un cours d'esthétique musicale, mais une série de conseils pratiques destinés au musicien moderne et les théories sur le beau musical considéré dans son essence et ses manifestations, pour séduisantes qu'elles soient, n'y auraient pas leur place.

Puisque nous devons aboutir à une conclusion au sujet de nos concertistes, je dois leur transmettre un bon avis, donné à l'unanimité par nos impresarios. Il faut les engager à renoncer complètement aux *récitals*. Vous savez qu'on dési-

gne sous ce nom les séances dans lesquelles un seul artiste fait entendre un seul instrument. Un organiste, un pianiste, donnant un récital, demandent à leur auditoire une heure et demie à deux heures d'attention, pendant lesquelles il lui font entendre les plus beaux morceaux de leur répertoire. C'est fort bien.... ou plutôt, ce n'est pas très bien, car il est très difficile, à moins d'être un artiste tout à fait hors pair — et encore — de soutenir l'intérêt pendant deux heures d'horloge. Qu'arrive-t-il? — Le public se lasse, le timbre sans variété d'un même instrument lui semble monotone, il s'ennuie, il baîlle, poliment, avec dissimulation, et il jure, à part soi, qu'on ne l'y reprendra plus. Aujourd'hui, le moindre petit artiste se croit tenu de donner *son* récital. Erreur, erreur profonde que la désertion des salles fera bientôt cruellement expier. Il faut, me disait un de nos principaux impresarios, revenir à l'ancienne forme concert, qui fut celle d'artistes comme Chopin, avec programme varié. Faire succéder la flûte au violon, et le chant, au piano; la toilette claire et le soprano d'une cantatrice, au sévère habit noir d'un expert du clavier. L'attention du public est renouvelée, soutenue, il écoute avec plaisir et goûte une distraction habilement présentée.

Il est de notre sujet de donner ici quelques indications sur les concerts à organiser en province. Beaucoup d'artistes

trouvant très difficile la carrière à poursuivre dans la grand'ville jettent un coup d'œil vers la province ensommeillée — où qu'ils croient telle — et se disent qu'il doit être plus facile d'y trouver renommée et profit. Au vrai, les obstacles ne sont pas tout à fait les mêmes. Pour donner un concert, dans une ville de province, avec quelque succès, il ne suffit pas de débarquer et de faire poser ses affiches, il faut être *demandé*, soit par un particulier soit, le plus souvent, par une association désireuse d'offrir à ses adhérents, à un jour dit, le régal d'entendre des artistes..... de Paris. On propose alors, au concertiste choisi un cachet variant avec sa notoriété, d'une part, et, de l'autre, avec les ressources dont dispose la société. Les chanteurs sont en général les plus recherchés.

Les tournées en province ne sont fructueuses que pour les artistes déjà consacrés. Encore faut-il que leur impresario se renseigne sur les habitudes et les ressources de la ville, afin de ne pas fixer, par exemple, un concert, le jour du concours des pompiers, ou du bal de la sous-préfecture. Ne pas mettre les places à un prix trop élevé si la ville n'est pas riche. Pour avoir commis cette erreur un artiste *du plus haut rang*, fit certain soir dans une petite ville — 175 frs de recette. Pour la même cause, un excellent « trio » vit, un jour, la recette se monter magnifiquement à 100 frs. Ce sont les mécomptes inhérents à la carrière de concertiste.

A l'étranger, les difficultés sont les mêmes. Il faut semer beaucoup et parfois longtemps avant la première récolte. Mais l'Allemagne, l'Autriche, la Russie, la Hollande offrent, en dehors de leurs capitales, de nombreux et importants débouchés, qui ne sont pas négligeables. Il faut craindre, principalement à Berlin, certains gros impresarios, qui exploitent le bénévole concertiste, grâce à d'habiles promesses, savamment entretenues et renouvelées. Quant à l'Amérique, si elle reste le pays, où un Paderewski, un Kubelik, un de Reszké, un Caruso, une Garden peuvent édifier une fortune à chacun de leur voyage, sa conquête est extrêmement difficile aux talents de second rang et elle exige de grands sacrifices d'argent.

Un impresario de New-York a fixé à 2.000 dollars (10.000 francs) les honoraires qu'il demande à un artiste, pour l'inscrire sur sa liste, ce n'est qu'après ce versement préalable qu'il étudie et fixe les sommes à dépenser pour la publicité du nouveau venu.

La fascination des cachets fantastiques, souvent grossis par la presse pour les besoins de la réclame, incite bien des naïfs à partir et à engloutir leurs économies dans des expéditions infructueuses.

La prudence engage à ne partir, pour les Etats-Unis, qu'avec un contrat en règle et une avance versée ou déposée en lieu sûr.

A côté des concertistes de carrière, il

y a la catégorie fort nombreuse de ceux qui mènent de front le professorat et le concert, l'un leur assurant les moyens d'existence, l'autre, le succès, et une notoriété, une réputation qui rejaillissent sur leur enseignement. Mais, parfois, les leçons deviennent si nombreuses, que le virtuose n'a plus le temps de travailler régulièrement et il doit se contenter de donner chaque année un ou deux concerts, dont les billets sont généralement pris par les familles des élèves et par leurs relations. Ces concerts n'ont le plus souvent d'autre but que d'assurer le recrutement des élèves. Rentrent dans cette catégorie les matinées d'élèves, orgueil des familles, tourment des professeurs, joie mélangée des jeunes concurrents qui se grisent de leurs premiers succès.

Je ne dirais rien des concerts et soirées de bienfaisance, qui n'intéressent qu'indirectement notre sujet, s'ils ne m'amenaient à rappeler une campagne qu'il me fut donné d'entreprendre, dans le *Bulletin de la Société Internationale de Musique.* Cette campagne avait pour objet la suppression du « gracieux concours ». On désigne ainsi le fait, pour un artiste, de prêter son talent à une solennité quelconque sans aucune rémunération. L'habitude prit naissance avec les fêtes de charité. Il paraissait tout naturel d'y participer et, avec cette générosité, cet élan, cette spontanéité qui restent l'apanage de ce petit monde artiste — tout rempli de défauts, c'est entendu, mais pourvu de quelques belles qualités

qui font pardonner bien des torts — personne ne refusait de venir. Les gens riches apportaient leur offrande, les pauvres leur obole, l'artiste donnait son talent. Mais peu à peu la bienfaisance ne fut plus qu'un prétexte. On prit l'habitude d'avoir chanteurs et instrumentistes sans les rémunérer, les estimant trop heureux d'être honorés d'une invitation. Tantôt c'était un débutant à qui on essayait, par ce moyen, de procurer quelques leçons; une autre fois, c'était un inconnu qu'on venait de découvrir, plein de talent, et qu'il fallait « lancer »; ou bien encore un artiste étranger qu'il importait de révéler à la vie musicale parisienne. Tout alla bien, au début. Vaniteux comme de grands enfants, gonflés de leur importance, orgueilleux d'aristocratiques relations, les artistes s'offraient d'eux-mêmes aux maîtresses de maison qui n'avaient plus que l'embarras du choix. Mais, peu à peu, l'exception devint l'usage, et l'usage devint l'abus. Les bourgeois imitèrent les grands, et les plus petits donneurs de concerts entendirent ne rien débourser pour les artistes qu'ils appelaient chez eux.

C'est là une chose fort injuste et il est du devoir de ceux qui s'intéressent véritablement aux artistes de travailler à la suppression du gracieux concours. En dehors des VÉRITABLES réunions de bienfaisance, auxquelles l'artiste apportera toujours charitablement et spontanément l'appoint de son talent, en dehors des relations d'amitié, dont il est seul juge et

qui le font se prodiguer à qui bon lui semble, il ne doit pas y avoir de « gracieux concours » sollicité par les uns et accordé à regret par les autres.

Sans doute, ce n'est pas sans quelque mélancolie qu'on lira ce chapitre, c'est dans le même sentiment que je le termine Publicité, réclame, argent, voilà le thème ; il y est obligatoire lorsqu'il faut marquer, même à grands traits, la place du musicien dans la société moderne. A une époque où tout se mercantilise, où, sans conteste, Plutus est roi, l'artiste subit la condition ordinaire : avec le troupeau, avec le vulgaire, non sans lassitude, sans dégoût, sans recul et sans déplaisir, il se met, comme les autres, à vendre sa denrée, il se joint aux crieurs publics, vante « sa marque », écoule ses produits, et guette la surenchère. Sous le couvert des petites habiletés, des ruses et des menus mensonges, il se contraint d'abriter ses démarches et son singulier commerce.

PLUTUS EST ROI. Il possède beaucoup de choses, asservit beaucoup de gens, son cortège est nombreux autant que magnifique. Ne pardonnera-t-on pas, fut-ce en les mésestimant un peu, à ceux d'entre les musiciens qui n'ont le courage de renoncer ni à ses pompes, ni à ses œuvres, ni à ses appréciables bienfaits.

CHAPITRE V

Les Femmes Musiciennes

MUSICIENNES D'ORCHESTRE. — UNE ENQUÊTE : OPINIONS DE MM. MESSAGER, PAUL VIDAL, ALFRED BRUNEAU, C. CHEVILLARD, TAFFANEL, DANBÉ.

Après avoir signalé les abus du « gracieux concours », qui consiste à demander aux artistes leur talent sans les rémunérer, on pourrait consacrer quelques utiles paragraphes aux méfaits de la GRATUITÉ. C'est encore une bien singulière habitude qui s'est implantée dans nos mœurs, une erreur d'optique sociale, (préjudiciable comme toutes les erreurs); une confusion des genres attribuant le nom de générosité à des procédés qui n'en ont que l'apparence. Cours gratuits, concerts gratuits, leçons gratuites de piano, chant, violon, solfège, enseignement gratuit, en un mot, cette distribution de connaissances, à tant de gens qui parfois n'en ont que faire, est absolument ruineuse pour ceux qui s'y livrent; ils sèment ainsi leurs forces au vent, comme un prodigue sa fortune; ils s'appauvrissent sans même éprouver l'enthousiasme illuminé qui justifie toutes les aberrations.

Bien mieux, lésés dans leurs intérêts, ils nuisent à ceux mêmes qu'ils prétendent servir. Qui comptera le nombre de fausses vocations suscitées chez tant de petites suiveuses de cours du soir se découvrant soudain, avec quelque adresse de doigté, ou un filet de voix, les ambitions du virtuose en renom ou de la grande cantatrice : je veux dire l'irrésistible besoin d'exhibitions scéniques bien nuisibles à leurs modestes carrières ? Et, sans aller jusque là, pour l'étude, même insuffisante, du piano, du violon, voire de la mandoline, que d'heures perdues qui eussent été plus utilement employées souvent dans une famille besoigneuse ; que de joies simples en allées que remplace mal le mépris croissant de l'entourage, étranger aux nouvelles aspirations de l'apprentie-virtuose. Qui dira tous les méfaits d'une gratuité ainsi comprise.

Et, par un singulier choc en retour, le mal que faisaient les artistes, sans doute inconsciemment, est retombé sur eux. Si quelques-uns ont récolté, dans ce métier de professeurs bénévoles, de menues distinctions honorifiques : médailles ou bouts de rubans (l'ambition n'étant pas étrangère à leur zèle) si d'autres ont vu péniblement leurs cours gratuits amener de rares leçons payantes, la plupart n'ont recueilli que l'indifférence ; ils ont déprécié leur talent, laissant découvrir, par une telle méthode, qu'il était sans valeur, puisqu'ils le dilapidaient si étourdiment ; ils ont appris, eux-mêmes, au public qu'il pouvait avoir pour rien ce dont, autrefois, il se passait sans

dommage ou qu'il était disposé à payer raisonnablement quand ses ressources le lui permettaient. Les artistes sont ici les vrais coupables, ce sont eux qui ont entretenu un état de choses devenu désastreux. *Gracieux concours* et *gratuité* sont deux fléaux qu'on ne saurait combattre avec trop de persévérance et d'énergie au nom des intérêts bien entendus des professeurs et même des élèves.

Aggravant encore cette situation, si pénible, presque intolérable pour la femme qui veut vivre honorablement de son seul talent, une rivalité fort inattendue pour elle s'est produite. Ainsi que nous l'avons dit précédemment et que personne ne conteste, les conditions matérielles de la vie sont devenues fort difficiles, les frais de toute maison, petite ou grande, sont très lourds. Est-ce à cela?... est-ce à tout autre cause qu'il faut attribuer l'entrée des « femmes du monde » dans la lice?... Nous n'avons pas à examiner ce point. Le fait est que beaucoup d'entre elles, qui n'avaient jamais songé à rien faire, se sont senties de soudaines vocations pour le professorat ou la carrière du virtuose et sont venues concurrencer les professionnelles. Il n'est point messéant, aujourd'hui, pour une de ces jolies reines de la mode qu'est une « femme du monde » de donner des leçons à condition qu'elles soient payées très cher et prodiguées à une clientèle aristocratique. Ainsi la marquise de Z.... ou la comtesse de X..., font entendre leurs élèves et acceptent les félicitations

des courriéristes sur l'excellence de leur enseignement. Il n'est point étrange, en cette drôle d'époque, de voir de grandes dames, d'authentique noblesse, étaler leurs occupations, leurs méditations poétiques, voire leurs compositions musicales, ornées souvent de leur propre portrait, au long des pages d'un *magazine*, entre la photographie d'une danseuse et le plus récent concours à dix mille francs de prix. Nul ne s'étonne de lire les mêmes noms, titres et particules, au programme d'un concert, de contempler les jolies femmes qui les portent grimpant sur la scène, luttant de courtoisie avec les actrices qui s'entêtent à leur céder le pas, et même d'apprendre — dans les coulisses — que quelques-unes touchent le cachet rémunérateur destiné à payer l'une de leurs fantaisies.

Le tort que ces charmantes personnes font aux professionnelles, à celles qui ont un besoin véritable de ce cachet qu'on leur enlève, de cette renommée qu'on leur prend, ce tort est considérable. Est-ce une trop grande hardiesse de l'indiquer à celles qui le causent, à ces favorisées de la fortune, qu'un peu de vanité, de coquetterie ou d'insatiété attirent, de leur salon où elles sont adulées, vers les portants d'un théâtre où on s'étonne de les voir entrer ou sur la scène minuscule d'une mondaine association quelconque comme vivante attraction du plus distingué des conférenciers.

L'amateurisme puisqu'aussi bien il faut l'appeler par son nom — et que ce nom

barbare semble adopté — est un abus des plus regrettables. Il sévit dans toutes les catégories du monde artiste : les peintres s'en plaignent, les sculpteurs en gémissent, les littérateurs en sont consternés. De plus en plus, et partout, au professionnel se substitue l'amateur qui accepte, voire recherche les commandes et les engagements, les exécute à meilleur compte, ou simplement pour rien, pour le plaisir, pour la gloriole, par vanité, snobisme, ou désœuvrement.

En droit, rien ne s'oppose à ce qu'un homme, une femme du monde, pourvus de talent, en tirent gloire ou profit ; en fait, et nous y insistons, il y a quelque injustice à leur voir prendre la place de celui ou de celle pour qui l'argent gagné assure la vie matérielle du gagnant et quelquefois celle de sa famille. Quelle campagne de presse, quelle mode nouvelle ramènera au salon les mondaines qui n'auraient pas dû en sortir ; persuadera aux riches amateurs de favoriser les beaux-arts non en participant aux expositions, représentations, concerts et autres manifestations analogues, mais en reprenant les traditions des seigneurs et des grands bourgeois de jadis : amateurs éclairés, gens de goût, de tact et de discernement qui laissaient à l'artiste le soin de traduire en beauté les émotions dont eux savaient, aux moments de loisir, se récréer délicatement ?



Ce ne sont pas les idées, ce sont les faits économiques qui mènent le monde, a dit Karl Marx. Que de fois cette parole semble tristement vraie à celui qui contemple le jeu des phénomènes sociaux à l'époque actuelle. C'est une dure loi économique, celle qui chasse la femme de son foyer pour l'obliger, de l'aube au soir, à poursuivre le gain nécessaire à son existence; c'est une terrible nécessité, celle qui force ces êtres délicats, nerveux, mal résistants, à tirer de connaissances péniblement acquises un salaire trop souvent minime.

Aiguillonnées par un pressant besoin, les femmes sont devenues professeurs, virtuoses, voire compositeurs. Elles ont appris le piano — quelle quantité sont-elles, ô dieux! — l'harmonium et même le grand orgue, la harpe, le violon, le violoncelle, la guitare, la mandoline et.... la contrebasse. Elles ne s'arrêteront pas là, elles étudieront — en ne nous plaçant qu'au point de vue musical — tout ce qui peut créer de nouvelles ressources. N'avons-nous pas vu, récemment, de nos yeux, une jeune clarinettiste de dix-sept printemps tenir fort congrûment sa partie dans un concours instrumental: harmonies et fanfares? Elle soufflait en mesure, non loin du trombone et tout près du hautbois.

Actuellement, les femmes instrumentistes, devenues chaque jour plus nombreuses, cherchent l'utilisation de leur ta-

lent ailleurs que dans le professorat, incertain et assez souvent mal rétribué; elles regardent du côté des orchestres de concert et même de théâtre. Quelles sont leurs chances de succès? Quels avantages les directeurs de nos grands orchestres auraient-ils à admettre des musiciennes à leurs pupitres? C'est ce que nous avons demandé à quelques-uns de nos plus renommés capellmeister.

M. P. Vidal, compositeur et chef d'orchestre à l'Opéra, nous a envoyé quelques lignes humoristiques sur la question. Avec une spirituelle bonne grâce, il envoie les femmes.... ailleurs qu'à l'Opéra.

En dehors du pupitre de harpe, dit M. Vidal, je ne vois pas que des instrumentistes femmes puissent entrer à l'orchestre de l'Opéra. Et encore! à tout instant, les harpes vont sur scène, redescendent dans l'orchestre; il faudrait quatre porteurs; ce ne serait pas pratique. Le service du théâtre est très dur pour les hommes; comment les femmes y résisteraient-elles? Je trouve leur présence exquise au concert, mais, au théâtre, elle ne me paraît pas désirable.

M. Messager, directeur de l'Opéra, auteur apprécié de tant d'œuvres charmantes: *La Basoche*, *Mme Chrysanthème*, *François les Bas-Bleus*, *Véronique*, a bien voulu nous accorder une interview et nous donner son avis au sujet de l'admission, à l'orchestre, des femmes artistes.

La femme peut-elle, comme musicien d'orchestre, se créer une situation suffisante?

Au *théâtre*, je ne le crois pas, parce que l'effort demandé est si considérable, qu'il est

au-dessus, malgré tout son courage, de l'endurance d'une femme. Songez qu'il faut donner *tous les jours* une attention soutenue, constante, de huit heures du soir à minuit, soit quatre heures, pendant lesquelles l'exécution nécessite de la part de l'artiste, une dépense musculaire et une dépense nerveuse que ne peut fournir l'organisme féminin, plus délicat, moins résistant, c'est incontestable, que celui d'un homme. A cette fatigue, déjà écrasante, il faut ajouter le surmenage des répétitions pour toute œuvre nouvelle montée au théâtre. Calculez la somme de travail demandée au musicien d'orchestre.... La tâche est si dure que, à l'Opéra-Comique, un roulement est établi parmi les musiciens, de telle sorte qu'une fraction de l'orchestre puisse prendre, à tour de rôle, quelques jours de repos par mois. Sans vouloir donc rien préjuger, mais dans leur intérêt même, il me semble que les femmes instrumentistes ne doivent pas se diriger vers le théâtre pour s'y créer une situation suffisante.

Il en va tout autrement au concert. La séance a lieu le plus souvent dans l'après-midi ;on n'y arrive donc pas fatigué déjà par le labeur de tout un jour; elle dure deux heures à deux heures et demie; elle demande, en général, deux répétitions par semaine. Tout ceci devient très possible pour l'artiste femme. Supposons, ajoute M. Messager, que je dirige demain un orchestre de concert, je n'hésiterais nullement à y admettre les femmes et ce au même taux que les musiciens hommes, étant d'avis qu'il ne doit y avoir, à l'orchestre, d'autres catégories que celles du talent. Il est évident qu'un premier violon solo doit toucher un salaire plus élevé qu'un second violon, unité facilement remplaçable du groupe orchestral. En dehors de cette considération de talent, aucune ne vaut. Si l'on juge qu'une femme peut être admise à l'orchestre elle doit y entrer *au même prix* que ses concurrents. Ajoutez même, dit M. Messager, puisque vous traitez cette question, que les

femmes ont tort d'accepter des salaires inférieurs à ceux des artistes masculins; elles déprécient ainsi leur talent; c'est regrettable.

Voilà, résumé l'avis de l'éminent compositeur. Ce que nous ne pouvons rendre, c'est le ton de bienveillante sympathie avec lequel il a consenti à répondre à nos demandes. On sent qu'il ne considère pas le sujet comme une question féministe bonne à traiter ,légèrement, du bout des lèvres. C'est un problème qui se pose devant des êtres humains, des femmes, pour lesquelles la lutte est si dure, si âpre, quelquefois si affreusement triste, de savoir si, « là », elles pourront tirer parti de leur talent acquis souvent avec tant de peine.

Dans ses appréciations, dans ses restrictions mêmes, M. Messager apporte une sincérité, une conscience, un vouloir d'équité dignes de tout respect. Aux mérites du véritable artiste, il joint les qualités d'un homme de cœur. Ses amis le savent; c'est pour nous un devoir de lui rendre ici un nouvel hommage.

M. Bruneau, le maître renommé, l'auteur du *Rêve*, de l'*Attaque du Moulin*, de *Messidor*, a pris la peine de contribuer à notre enquête en nous adressant la lettre suivante:

La meilleure preuve que les femmes peuvent se créer à l'orchestre une situation excellente nous est donnée par Colonne (1). Cel-

---

(1) Au moment où nous reçûmes cette lettre les femmes étaient encore admises à l'orchestre des Concerts Colonne.

les-ci, en effet, abondent comme violonistes, comme altistes et comme violoncellistes sur l'estrade du Châtelet. Si elles ont autant de talent que les hommes, pourquoi donc ne gagneraient-elles pas leur vie de même façon qu'eux? Et il serait singulier qu'elles eussent moins de liberté dans la carrière artistique, qui doit être naturellement la plus indépendante de toutes, que dans les autres.

M. Vincent d'Indy, l'auteur de *Fervaal*, de l'*Etranger*, le dévoué directeur de la Schola Cantorum, l'un des maîtres de notre école française, est nettement et résolument féministe au sujet de l'admission des musiciennes à l'orchestre. Il paraît même trouver singulier que la question de cette admission soit contestée et qu'une sorte d'ostracisme pèse sur celles qui ont assez de talent pour prétendre à occuper une place honorable dans un orchestre de concert et même de théâtre.

A la Schola Cantorum, les musiciens et musiciennes sont, à l'orchestre, en nombre à peu près égal. Les uns et les autres sont payés *au même prix*. Les élèves — musiciens ou musiciennes — subissent un concours à la suite duquel ils sont déclarés admissibles. Les répétitions et le concert leur sont payés ou, plus exactement, ce qu'ils gagnent est inscrit à leur compte et porté en déduction du prix de leur pension. Si le gain est supérieur, en fin d'année, la différence leur est acquise. Les anciens élèves, qui font partie de l'orchestre de la Schola, après être sortis de l'école, sont payés plus cher que les élèves en cours

d'instruction, mais toujours, musiciens et musiciennes, à prix égal. Lorsque l'orchestre de la Schola Cantorum prête son concours à quelque concert donné soit par des particuliers, soit par des sociétés musicales, chaque musicien — ou musicienne - garde la moitié du prix convenu et verse l'autre moitié à la « masse ».

M. Vincent d'Indy pense que peut-être on ne pourrait composer un orchestre uniquement de femmes. Mais, par moitié, il est parfaitement possible de les accepter. A peine peut-on leur reprocher une moins grande force dans la sonorité; on doit ici tenir compte de l'instrument, quelquefois défectueux, que la violoniste possède. A égalité d'instrument, la différence est certainement peu sensible.

Les jeunes filles instrumentistes qui font partie de l'orchestre, à la Schola Cantorum, y donnent toute satisfaction. Attentives, consciencieuses, elles ne méritent que des éloges.

Certains pays étrangers ne partagent pas le préjugé français touchant l'admission des femmes à l'orchestre, nous dit M. d'Indy: à Bruxelles, l'orchestre du Conservatoire a admis des femmes, de même que l'Orchestral-Club de Boston, fondé par Mme Hall, qui y occupe le pupitre de saxophone-solo.

Il faut avouer cependant que certains instruments semblent assez difficilement tenus par des femmes; la grâce des attitudes, le joli dessin du mouvement paraissent incompatibles avec le maniement des

gros « cuivres », qu'un souffle puissant peut seul éveiller, et même des « bois », nécessitant des efforts respiratoires inesthétiques. Peut-être, dans un avenir prochain, sacrifiant l'agréable à l'utile, se résignera-t-on à voir la femme, « musicien d'orchestre », installée à *tous* les pupitres. Il serait peut-être désirable alors d'adopter le procédé wagnérien — pour d'autres raisons — et de dissimuler l'orchestre aux yeux d'un public resté amateur de beaux gestes.

Aux concerts Lamoureux, que dirige M. Chevillard , les femmes ne sont pas admises. Pourraient-elles l'être? Nous sommes allé demander la réponse à M. Chevillard lui-même, et, avec une bonne grâce parfaite, il a consenti à nous donner son opinion sur ce sujet. Elle est au moins inattendue.

C'est au point de vue *esthétique* que M. Chevillard se place pour exclure actuellement les femmes de l'orchestre. « Elles ne seraient admissibles, nous dit-il, qu'en assez grand nombre, par exemple tous les premiers, ou tous les seconds violons; mais, clairsemées, une par une, au milieu des autres musiciens, ce n'est pas, « pour l'œil », d'un aspect heureux ».

Un peu surpris, nous objectons:

— Musicalement, y a-t-il des raisons pour ne pas admettre les femmes à l'orchestre?

— Aucune, répond vivement M. Chevillard; elles ont autant de talent que les artistes hommes et peuvent prétendre aux mêmes places. Je dois dire cependant que

je n'ai jamais eu à trancher la question, aucune dame ne s'étant encore présentée ici pour faire partie de l'orchestre. Il faut ajouter que les places y sont très limitées, nos artistes formant une association dont les membres n'abandonnent pour ainsi dire jamais leurs pupitres. Enfin, le cas échéant, je ne déciderais pas seul : cette association a un comité, qui serait juge de la question, et je ne parle ici qu'en mon nom personnel.

Les femmes peuvent se féliciter : l'artiste de haute valeur qu'est M. Chevillard leur reconnaît le même talent qu'à leurs partenaires masculins. C'est une affirmation qu'il importe de signaler. Quant à la question d'esthétique !.... Est-ce bien là toute la pensée du directeur de l'Association des Concerts Lamoureux ?

Dans ses *Impressions d'Amérique,* M. d'Estournelles de Constant cite un fait qui mérite d'être rapporté. Il célèbre, en termes chaleureux, le succès d'une gracieuse jeune fille blonde qui jouait supérieurement du cornet à pistons. La salle fut électrisée, paraît-il, et on lui fit redire son solo Et M. d'Estournelles de Constant ajoute : « Je n'avais jamais vu une femme jouer du cornet à pistons ; elle se donne, elle respire la satisfaction, l'expansion, la plénitude de la confiance. Je me disais, en la contemplant : « C'est la femme la plus heureuse des Etats-Unis ». Et vraiment, conclut-il, il en devait être ainsi, car il faut qu'une femme soit supérieurement brave

et bonne pour se décider à gagner sa vie avec cette vaillance ».

C'est là une réflexion qu'on peut faire aux Etats-Unis et ailleurs.... heureusement.

Cette question: des femmes musiciennes d'orchestre nous avait déjà préoccupé, autrefois; en même temps que les réponses des éminents artistes, mentionnées tout à l'heure, nous en étaient parvenues d'autres. Leurs signataires comptent aujourd'hui parmi les musiciens disparus qu'ont suivi nos regrets. Peut-être ne sera-t-il pas sans intérêt de rappeler ici leur opinion autorisée. M. Taffanel, l'habile flûtiste et dévoué chef d'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, exprimait l'avis suivant:

A la classe d'orchestre du Conservatoire, je n'ai qu'à me louer des femmes instrumentitres qui y sont admises. Dévouées, exactes, ayant les unes et les autres beaucoup de talent — deux d'entre elles sont chefs de de pupitre — elles tiennent excellemment la place qu'elles occupent. On peut en conclure qu'elles la tiendraient de même dans un orchestre de concert.

Quant au théâtre!.... Il en est tout autrement et, à l'Opéra, par exemple, il y a, s'opposant à l'introduction des femmes à l'orchestre, des difficultés matérielles qui me semblent presque insurmontables. Nous demandons à nos musiciens une présence quotidienne de quatre heures: de huit heures à minuit; nous exigeons l'assiduité aux répétitions; en somme un effort qu'il est presque impossible d'obtenir d'une femme.

J'ajouterai qu'il n'est guère dans les habitudes françaises de réunir ainsi jeunes gens et jeunes filles pour une même tâche; nos musiciens jouissent entre eux d'une grande liberté d'allure; à chaque entr'acte, ils vont,

viennent à leur guise. Nous ne pouvons ni restreindre leur indépendance, ni prendre la responsabilité des inconvénients qui peuvent résulter, pour les femmes, de cette indépendance même.

Si d'autres théâtres veulent tenter l'expérience, elle sera certainement intéressante à suivre, et, quel qu'en soit le résultat, il constituera une précieuse indication pour les femmes instrumentistes, jusque-là, il semble qu'elles auraient beaucoup plus d'avantages, si elles veulent entrer à l'orchestre, à faire partie des sociétés de concerts.

Si mesurée que soit cette réponse, elle suscite une simple réflexion. « Il n'est pas dans nos mœurs françaises..... » Que de fois l'avons-nous entendue, cette phrase. Ainsi la femme travailleuse doit surmonter sa faiblesse naturelle, les mille défaillances de son organisme, les surprises d'un système nerveux surtendu par un labeur souvent écrasant et lorsqu'enfin, à force d'énergie, de courage, elle s'est vaincue elle-même, entraînée à l'effort, elle trouve, dressés contre elle, les « mœurs françaises » qui lui interdisent de remplir certaines places, ou les lui font acheter bien cher... (Ceci ne s'applique pas qu'aux musiciennes). Quelle amertume ne doit-elle par ressentir en face de certaines constatations.

La réponse de M. Luigini était également fort intéressante.

Oui, nous écrivait-il, en dehors du professorat et du concert, la femme pourrait, sans aucun doute, comme musicien d'orchestre, se créer une situation. Mais personnellement je préférerai toujours un orchestre composé exclusivement d'hommes.

J'ai souvent engagé, dans mes orchestres d'été, notamment à Biarritz, de jeunes violonistes demoiselles, premiers prix du Conservatoire; mais, je dois le dire, c'était surtout avec l'intention de les produire à mes concerts, comme virtuoses.

En général, la femme, étant plus délicate et moins résistante, ne fait pas, pour le travail de l'orchestre proprement dit, malgré tout son courage, un service aussi solide, aussi sûr, que l'homme.

En raison de cela, un chef d'orchestre n'ose pas exiger autant d'une femme que d'un homme, et cette bienveillance (toute naturelle au reste) peut amener, comme résultat, des exécutions inférieures, surtout dans un orchestre de théâtre, où le travail est des plus pénibles.

Je fais exception, bien entendu, pour la partie de harpe, que je confie volontiers à une femme, cette partie étant généralement peu chargée, et, de ce fait, peu fatigante.

La lettre si précise de M. Danbé mérite également de ne point tomber dans l'oubli. On sait qu'il fut longtemps chef d'orchestre à l'Opéra-Comique. Voici l'avis très net qu'il émettait sur le point qui nous occupe d'une plume aussi franche qu'autorisée.

En réponse aux questions que vous me faites l'honneur de m'adresser, je n'hésite pas à vous dire que je considère la femme comme ayant tout autant de droits que l'homme à gagner sa vie honnêtement!

Si je crois qu'elle puisse se créer une situation suffisante comme musicien d'orchestre?

Tout comme un homme.

Si j'en prendrais dans les orchestres que je dirige?

Oui.

Quels avantages j'en retirerais?

Indépendamment de *l'exactitude*, de la *doci-*

lité et de la *délicatesse des nuances,* j'estime qu'elles doivent être tout aussi rémunérées que les hommes.

Il est évident que je ne parle que des instruments à archets et des harpes.

Le seul reproche justifié que l'on peut adresser aux orchestres, féminins, c'est de ne pas avoir la *vigueur* des hommes dans les *forte* et de manquer parfois d'initiative dans les attaques. Mais on peut avoir *un* chef d'attaque par partie.

Nous arrêterons ici les citations de cette brève et instructive enquête.

En réalité, la question de la femme musicien d'orchestre présente, comme beaucoup de questions économiques un double aspect : théorique et pratique. En théorie, il est parfaitement juste et raisonnable de dire qu'une femme ayant autant de talent qu'un homme doit être employée au même taux. Si le travail *du soir* est trop dur, au théâtre, il y a celui des matinées qui pourrait être réservé à un orchestre mixte. Cela, c'est la théorie. — En pratique, il en va tout autrement et les modestes vues que nous avons exposées ici, montrent, pour une spécialité donnée, un cas de la lutte, je ne dirai même pas entre l'homme et la femme, mais entre des concurrents acharnés pour le pain de chaque jour, étant donné que ce mot « pain » représente, pour un civilisé du XXe siècle, une somme de besoins dont ses ancêtres se doutaient fort peu.

Le remède?.... Il y en a un auquel il faudra bien que nous ayons recours, de gré ou de force, un jour ou l'autre :

c'est le remaniement complet de l'état social actuel. Je n'ai pas besoin d'ajouter qu'il dépasse le cadre de ces simples études; le jour où il entrera en action, nous le subirons.... comme nous pourrons.

En attendant, il y a des palliatifs. Pour les femmes, en général, et les musiciennes, en particulier, le seul qui puisse leur être conseillé c'est l'*association féminine.* Elles hésitent cependant à l'adopter. Des associations féminimes nombreuses seraient puissantes, elles pourraient étudier, sous toutes ses faces, la condition sociale des intellectuelles et aboutir, après étude, à des moyens pratiques d'amélioration, mais... il faudrait déterminer les travailleuses de la pensée au mouvement que les ouvrières manuelles ont commencé, non sans succès. Ces associations pourraient lancer et soutenir des campagnes de presse, si utiles pour agir sur l'opinion publique lente à s'émouvoir, elles arriveraient à intéresser au sort de leurs adhérentes, elles présenteraient leurs justes revendications elles pourraient multiplier les œuvres d'assistance: soutenir, encourager les débutantes, veiller à leur bon apprentissage professionnel; suivre les femmes entrées dans la carrière , leur tendre dans les moments difficiles: maladies, chômages, une main secourable; enfin venir en aide discrètement à celles que la chance n'a point favorisées et qui voient les années aux cheveux blancs trop souvent transformées, pour elles, en années de décente misère.

Quelques efforts généreux ont déjà don-

né de bons résultats, nous noterons dans un prochain chapitre leur naissance et leur développement.

CHAPITRE VI

Associations et Syndicats

La Femme musicienne au début du xxe siècle. — Un syndicat de musiciennes. — Les débuts. — Une séance. — Les desiderata. — Associations similaires. Sociétés d'Assistance de prévoyance destinées aux musiciens

Certain soir, de date récente, j'assistais à une conférence. L'orateur, qui se croit féministe, développait cette thèse que la femme doit rester au foyer, y élever ses enfants pour lesquels elle est la meilleure des nourrices et la plus indispensable des éducatrices. « La famille, disait-il, est la base même de la société. » Cicéron avait écrit avant lui, parlant aussi de la famille, elle est le principe de la cité : *principium urbis et quasi seminarium re publicæ.*

Notre conférencier a trop de goût pour faire le pédant et parler latin à un auditoire de jolies femmes, mais, comme il est docteur, il fait appel à la Science dont elles peuvent avoir quelque teinture. « La famille, s'écrie-t-il, est la cellule primordiale de l'organisme social ; quand elle disparaît, tout se désagrège. » Et l'assistance d'applaudir ,et les jolies auditrices de prendre un petit air effrayé comme si elles

entendaient déjà les fâcheux craquements de l'organisme social en train de se désagréger.

Les gens qui, en périodes soigneusement balancées ou plus simplement au cours d'une conversation, font comme ce conférencier et développent le sujet connu de « la femme au foyer et la mère à la maison » me font toujours l'effet d'excursionnistes qui perdus dans la montagne, au cours d'une difficile ascension, entameraient des joutes oratoires sur ce thème, d'inspiration facile :

Ah ! qu'il fait bon, boire frais sous la treille.

Evidemment le « boire frais » a ses partisans, mais ce n'est pas le moment d'y songer, lorsque, égaré en route, on cherche un chemin difficile, entre des précipices, tout près d'y rouler, et fort incertain de l'issue de l'aventure.

Il est certain que la famille est la « cellule primordiale » et la « pépinière de la république », comme disait Cicéron, mais tous les déplorateurs de la dislocation familiale devraient d'abord chercher les *causes* de cette dislocation et nous apprendre quel genre de remède il convient d'apporter au mal, puisqu'ils déclarent qu'il y a mal.

— En quoi, le syndicat de femmes ?...

Nous n'en sommes pas fort loin. Sa naissance, et d'autres analogues, décèlent une profonde modification sociale. Etat nouveau ?... Etat maladif ?... Etat transitoire ?... Nul ne le sait. Le fait : c'est que, de nos jours, beaucoup d'individus,

qui, il y a trente ou quarante ans, auraient vécu dans l'aisance, ne peuvent plus se suffire *avec les mêmes ressources*. Celles-ci n'ont pas crû dans la proportion où les besoins ont augmenté et les pauvres êtres sont obligés, pour subsister, de déployer une somme d'efforts qui va parfois jusqu'à compromettre leur existence même; ils se tuent pour vivre. La famille, soutien naturel de la jeune fille, ne peut plus subvenir à ses besoins quand elle a l'âge de femme; le mari ne peut plus nourrir l'épouse et encore moins les enfants quand il en a. Jeunes filles et femmes *doivent* fournir l'appoint nécessaire.

La femme est obligée, à l'heure présente, de tirer parti d'elle-même, de transformer ses dons en écus sonnants. Son intelligence est une *valeur*, sa dextérité — (quand il s'agit de professions manuelles) en est une autre; dirons-nous, sa beauté?... Nous n'effleurerons pas ce sujet; sa sensibilité compte également: cette facilité à s'émouvoir et à transmettre les émotions fait les actrices de choix. Ainsi elle se pèse, se mesure s'apprécie; elle « vaudra » tant au marché où se débitent l'intelligence, l'adresse et le talent. Seulement, il y a une telle quantité de gens qui se battent se bousculent et même s'assomment à ce marché, qu'il est bien difficile à la pauvre femme d'y trouver le placement de ce qu'elle possède. En vain elle s'ingénie; cherche d'autres débouchés, multiplie les trouvailles, essaye de s'adapter à des conditions

nouvelles et si étranges, son effort est trop souvent annulé, sa peine rendue inutile. Et cependant, *il faut* qu'elle persiste si elle veut vivre.

Chassée de chez elle — ô la famille! — par une nécessité inexorable, l'ouvrière vend à l'usine sa force et sa résistance vitale. Chassée de chez elle, la petite bourgeoise, élevée dans la tiédeur du nid, cherche éperdument l'emploi de son mince savoir; elle doit vendre — oui vendre — un peu de cette vie qu'elle sent en elle pour s'alimenter à nouveau. Est-ce qu'elle ne « vend » pas d'elle-même quand elle enseigne? Qu'elle écrit? Ou qu'elle chante? Oh! misère d'un temps inexorable où la femme se débat comme un oiseau blessé sous les mailles coupantes d'un filet d'acier. Et les meilleures sont les plus dédaignées; celles qui nous offrent le divin superflu, plus nécessaire que la vie même, elles se voient repoussées, ignorées, méconnues. Intellectuelles, ou si l'on veut intellectives, femmes artistes aux yeux subtils de peintres, musiciennes aux mains délicates et fines modelées au contact impérieux de l'archet ou du clavier, que venez-vous faire ici?....

. . . .

Se sentant si faible et si dénuée, est-il étonnant que la femme, que des femmes, cherchent un nouveau mode d'appui et croient le trouver dans la formation artificielle d'une collectivité? L'idée est dans l'air, et si les musiciennes l'ont réalisée plus tôt que d'autres, c'est que l'une d'elles,

ouvrière de la première heure, fut assez heureuse pour fixer son vol encore incertain.

A quoi bon le taire, et, après avoir indiqué les motifs d'action, pourquoi ne pas dire : « Je l'ai fait » ; puisque aussi bien il me faut ici parler moi-même de moi-même. — Je l'ai fait. Si peu de chose ! devant la tâche immense à accomplir, devant l'innombrabilité des efforts restants.

Musicienne, je pensais d'abord aux musiciennes. Pourquoi, dans la grande famille des femmes artistes, celles-là, ne se tendraient-elles pas la main ?... (1).Pourquoi ne substitueraient-elles pas, à l'esprit d'animosité ,qu'à tort ou à raison on leur reproche, un accueil plus amène ?... Si elles sympathisaient, elles s'aideraient... Mais, sous quelle forme ?.... — La forme syndicale fut suggérée. — Mais... qu'était-cela ?.... — Il fallait s'en instruire : les musiciennes étant plus familières avec les points sur portée de cinq lignes qu'avec les statuts d'une association professionnelle.

Le 1er mars 1904, dans un salon ami, une dizaine de femmes artistes se réunissaient après avoir prié M. Perrin, un des apôtres les plus zélés de l'idée syndicale en France, de leur apprendre ce qu'était un syndicat. M. Perrin connaît merveilleusement le sujet et il parle clair. Il cherche non à éblouir son auditoire, mais à en être compris et à le convaincre. C'était tout

(1) Il y a en France, environ 4.000 femmes vivant de la musique.

juste ce qu'il fallait. Les dix auditrices comprirent si bien qu'immédiatement elles se déclarèrent « syndiquées » et, avant la fin de la soirée, se découvrirent un nom de baptême: UNION DES FEMMES PROFESSEURS ET COMPOSITEURS DE MUSIQUE (1).

On prit jour pour d'autres réunions. Il fallut élaborer des statuts, des règlements; nommer un bureau, un conseil; faire enregistrer sa naissance, autrement dit: obtenir, des pouvoirs publics, l'autorisation d'exister; tout cela fut fait. Alors, on commença à vivre « syndicalement ».

Si j'osais dire mon admiration profonde pour ces femmes d'intelligence si souple, si ouverte, qui, du jour au lendemain, sans transition, sans préparation aucune, acceptèrent, ou mieux devinèrent ce qu'il était raisonnable d'accepter : l'idée *d'unions,* sous la forme moderne: *syndicale*; l'idée de « séances » où, après la dure journée de travail, on vient examiner sérieusement les intérêts collectifs et individuels cherchant toujours un juste équilibre entre les uns et les autres; l'idée d'une propagande nécessaire, et enfin l'idée supérieure d'une part de sacrifice du bien personnel au bien général, ceci devant revenir, à un moment donné, en avantage pour chacune. Ainsi la goutte d'eau, pompée par le puissant rayon de soleil, s'agrège au nuage, puis retombe en pluie bienfaisante; ainsi, admirable et idéale transformation chacune apporte sa part au mou-

(1) En abrégé U.F.P.C.

vant trésor des forces collectives qui se distribuent à nouveau en une meilleure répartition.

Les réunions mensuelles du *Syndicat* sont fort intéressantes. On arrive une par une, ou par groupes et on cause à petit bruit. A l'heure dite, le bureau prend place, la séance commence. Parole est donnée à la secrétaire pour la lecture du procès-verbal de la précédente réunion. Puis on passe à l'ordre du jour, soigneusement préparé. Des idées sont émises. Chaque esprit les reçoit, les médite, les garde, les transmet, quelquefois les oublie ; le résultat n'est pas toujours immédiat, mais, presque toujours, il y a bon résultat.

La physionomie de l'assistance, presque exclusivement féminine, n'est pas celle d'une réunions d'hommes et la qualité de communication avec la personne qui parle n'est aussi pas la même ; le fil est ici plus ténu, plus souple, plus facile à renouer. Chez les auditeurs masculins en séance, je m'intéresse souvent à saisir les petites manifestations involontaires, presque imperceptibles, provoquées par l'allée et venue des idées, de celui qui les émet à ceux qui les reçoivent. Les mouvements de tête, de mains, qui blâment ou approuvent ; chez certains, la question au bord des lèvres, l'objection frémissante qui va jaillir. Quelquefois, sous l'invincible choc du verbe, plus vivement senti, une des mains se lève et une voix où fanfarent des accents de combat, articule nettement : « Je demande la parole. » La discussion s'engage, un peu

âpre parfois, les voix sont martelées,assez dures; petit à petit elles s'apaisent avec des restes de grondements.

Chez les femmes, au moins ici, rien de pareil. Pas de gestes, quelquefois un chuchotis à l'oreille de la voisine, c'est tout. Une phrase glace tout le monde c'est celle de la Présidente disant: « Quelqu'une de vous, mesdames, demande-t-elle la parole? »... Alors le silence devient profond, on entend le tic-tac des montres. Est-ce timidité naturelle? Crainte des sourires furtifs, qui affleurent des lèvres moqueuses? Peur de ne pas trouver les mots nécessaires à l'expression de l'idée; d'entendre sa propre voix sonner dans l'inquiétude des autres vies suspendues?.... Un peu de tout cela sans doute, paralyse les bonnes volontés. La présidente prend un biais: quelques paroles encourageantes dégèlent l'atmosphère, une des dames présentes ose parler, une seconde lui répond, et l'idée prise, reprise, limée au contact de toutes ces cervelles féminines acquiert bientôt une forme acceptable.

Mais le vrai moment de vie, c'est celui des fins de réunions; quand l'habituel: « La séance est levée » est prononcé; alors, toutes les assistantes quittent leurs places, causent gaiement, échangent des projets: organisation de cours, de séances musicales; elles prennent des rendez-vous, conviennent des heures de répétitions. Une ambiance de chaude sympathie et de franche cordialité les anime, les enveloppe et certaines d'entre elles, venues fatiguées et

tristes, s'en vont plus légères, un peu consolées, espérant dans les jours meilleurs que leur assurera leur fraternelle union.

Que d obstacles elles auront à vaincre! Elles ne l'ignorent pas, mais professeurs, virtuoses, compositrices, elles se sentent plus fortes puisqu elles vont parcourir la route, appuyées l'une sur l'autre .

Dès le début, on mit à l'étude le projet d'une *Caisse des Trente Ans de Professorat.* Il aboutit à la fondation d'une *Caisse de retraites.* (Juin 1904) dont la présidence fut confiée à une distinguée musicienne-compositrice: Mme Delage-Prat. Parallèlement on aurait voulu fonder une *Caisse des Loyers* destinée à venir discrètement en aide, aux moins favorisées, à l'échéance trimestrielle qui déséquilibre bien des petits budgets.

L'*Union des Femmes Professeurs* organisa une *Société Choralc* dont la direction fut confiée au très dévoué et regretté organiste de St-Germain-des-Prés: M. Stoltz. Nous devons ici rendre à sa mémoire un reconnaissant hommage. Sans compter, il prodigua son temps, ses forces et son talent à la Société naissante qui ressentit vivement sa perte (1).

On publia un *Bulletin Mensuel* qui contribuait à faire connaître l'existence de l'association. Il enregistrait les premiers dons faits à la *Bibliothèque Musicale* qui devait

---

(1) Les œuvres de M. Stoltz ont été, par les soins de sa veuve, confiées à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris.

permettre aux membres de la société de perfectionner leur éducation professionnelle. Dans le même esprit furent organisées des *Promenades Artistiques* avec conférences. On se rendit en corps à la *Bibliothèque de l'Opéra,* dont le regretté titulaire : M. Ch. Malherbe, fit les honneurs à ses visiteuses, leur adressant une allocution aussi charmante que très documentée. Au *Musée du Conservatoire,* ce fut le distingué conservateur, M. Brancour, qui découvrit, avec autant d'obligeance que de zèle, les richesses incomparables de cet unique établissement. Au *Musée du Trocadéro,* tout ce qui touche à la musique exotique fut présenté avec une inlassable bonne grâce par M. Hébert.

Que de choses encore furent projetées. La *Maison des Musiciennes* pour celles qui, lasses, — ô si mortellement lasses ! — d'avoir tant enseigné, tant chanté et tant joué voient leur jeunesse loin enfuie et les terribles années d'hiver s'abattre sur leurs épaules ; la Maison où leur froid célibat ou leur triste veuvage trouvera l'abri des dernières heures. Et aussi, pour celles qui sont encore actives, une autre « maison » où, délivrées des soucis domestiques, elles pourront gagner leur pain « sans faire la cuisine », car il y en a qui, rentrées chez elles, après 10 heures et 11 heures passées à courir le cachet, à Paris ou en banlieue (cachets si dérisoires qu'ils n'assurent même pas l'humble femme de ménage), il y en a qui préparent elles-mêmes le repas du soir. Avec quel goût elles doivent le

manger... M. Marjolin, qui fut un homme bienfaisant, éleva l'*Hôtel de l'Ouvrière* il nous faudrait l'*Hôtel des Musiciennes*....

— Et la famille!... Madame, où la femme doit être la meilleure des nourrices et la plus indispensable des éducatrices. Qu'en faites-vous avec votre syndicat?

La famille, Monsieur, devient ce qu'elle peut avec les conditions économiques que nous ont faites, à nous autres femmes, votre société actuelle. Mais je puis vous donner une rassurante certitude; je l'ai acquise depuis que j'étudie, ou mieux, que je vis, la question sociale féminine non seulement chez les musiciennes, mais encore dans bien d'autres groupes féminins: la femme française n'a pas perdu le goût du foyer; le jour où les conditions de sa vie seront modifiées, elle rentrera chez elle. Les trois quarts des femmes que je connais, qui bravement, vaillamment, honnêtement ne demandent qu'à l'exercice de leur art le pain quotidien, celles-là qui, dès le matin, quittent leur maison pour travailler *dehors* aimeraient mieux être *dedans*. Les mères ont le cœur serré en laissant les petits, qu'il faut abandonner à des soins mercenaires, pour apprendre *do, ré, mi, fa, sol,* à des enfants plus favorisés de la fortune que les leurs. Quant aux jeunes célibataires, qui font le même métier, trouvez-leur de bons maris, Monsieur, et... elles ne vous le disent pas, leur modestie s'opposant à de tels aveux, mais, sauf un très petit nombre d'exceptions, elles resteront *at home* avec une joie profonde, seront des

nourrices et des éducatrices excellentes, je m'en porte garant.

Et maintenant, Monsieur, une très courte anecdote, si vous le permettez, pour terminer cet article. Je connais une jeune femme, qui restée seule, élève ses deux petits enfants en donnant des leçons de piano. Je ne sais pas si vous vous doutez qu élever deux enfants et se nourrir soi-même en *donnant des leçons de piano* ! c'est un miracle quotidien. Or, donc, cette femme, n'ayant pas assez de leçons, avait accepté de tenir le piano, le soir, à un cours de danse assez éloigné de chez elle. Vous ai-je dit qu'elle habitait la banlieue, par économie. Ajouterai-je qu'elle à une fine nature d'artiste et que, pour une musicienne, « tenir le piano » dans un cours de danse équivaut à être scalpée. Bref, certain jour de cet hiver, la personne qui, en l'absence de la mère, garde les enfants, tomba malade et dut, sur le champ, repartir chez elle. Fâcheuse coïncidence, c'était le jour du cours.

N'y pas aller, la mère risquait de perdre cette pauvre ressource. Laisser seules ses enfants toutes petites ; il n'y fallait pas songer.

Elle enveloppa les deux mioches le mieux qu'elle put et, par la neige et les chemins défoncés, elle s'en alla faire danser, comme d'habitude, les petites banlieusardes. Fort tard dans la soirée, — le cours étant enfin terminé, — elle réveilla ses deux bambines qui s'étaient endormies et toutes trois s'en retournèrent dans les mê-

mes conditions, par les mêmes chemins, transies de froid et trempées de neige. Les enfants avaient sommeil, peur et envie de pleurer, mais comme si elles eussent deviné la détresse maternelle, — les petits ont de ces intuitions, — elles renfonçaient leur somme, leur peur et leurs larmes et se laissaient traîner silencieusement. Petit à petit, on fit la route et on atteignit enfin la maison. Quel ange veillait sur elles?... Personne n'attrapa de mal ce soir-là.

Ceci, Monsieur, n'arrive pas très souvent et je me garderai de vous apitoyer sur le sort de tant de vaillantes femmes, mais cependant je sais beaucoup, beaucoup d'histoires, sinon pareilles, au moins analogues. Quand vous le voudrez je vous les raconterai, et peut-être penserez-vous que si les femmes essaient de ne pas lutter seules, de s'organiser en *Union*, fût-elle *syndicale*, il serait charitable, non de leur prodiguer les homélies, mais de leur tendre la main.



L'Union des Femmes-Artistes Musiciennes, fondée en 1910, créa, d'emblée, une « Caisse de secours », destinée à venir en aide aux sociétaires dans le besoin; puis une « Caisse des Loyers ». Enfin elle eut la bonne pensée d'inscrire à son budget des « Indemnités pour frais de séjour à la campagne » en faveur des sociétaires dont l'état de santé exigerait du repos. Elle se proposa, comme l'avait fait l'*Union des Femmes Professeurs*, la création d'une « Maison de retraites ».

Sous l'habile direction de l'active présidente, Mme Lucy Tassart, l'œuvre grandit rapidement. Elle compte aujourd'hui près de 1200 membres et table sur un budget de près de 45.000 frs.

Nous ne saurions donner une idée plus exacte de cette excellente association qu'en empruntant quelques lignes au dernier rapport présenté par la secrétaire à l'Assemblée générale du 31 mars 1912.

. . . .

« L'argent recueilli nous a aidés à remplir toutes les conditions du vaste et beau programme de l'Union, et cela bien au-delà de ce que nous pouvions, en aussi peu de temps, ambitionner. Toutes les demandes de secours matériels ont été exaucées. Des consultations médicales, des conseils juridiques ont été gracieusement donnés par des personnalités compétentes auxquelles nous ne saurions exprimer trop de gratitude. Des réductions importantes de tarif ont été obtenues de différentes Compagnies de Chemin de fer. Des cachets, dans divers milieux mondains, des engagements et des leçons dans de riches familles, ont été procurés à nos protégées.

Nous avons réussi également — et cela, certes, est un des effets les plus délicats de votre bonté — à ajouter à la mise, hélas! souvent bien modeste, de nos adhérentes un peu de cette élégance que toute Parisienne se doit d'avoir, qui rehausse son charme et sa beauté, et à laquelle est si sensible le goût du public.

Et, à côté de ces bienfaits matériels, quel admirable résultat moral nous avons obtenu! Quelle expression émue d'une reconnaissance plus profonde, plus intime, plus fervente! nous sommes chargées de vous apporter de la part de nos protégées, pour le bien que vous leur avez fait, pour le réconfort que vous leur avez donné. Que de courages vous avez retrempés. que de labeurs féconds vous

avez fait naître, que de volontés chancelantes vous avez ranimées! Quels rayons d'espérance et de joie vous avez jetés dans d'humbles et douces âmes! Au nom de toutes celles que vous avez secourues, au nom de l'Art Musical, qui établit un lien si noble de sympathie entre ceux que la fortune a comblés, que la destinée a favorisés et tant de déshérités, nous sommes heureuses de vous remercier.

A côté de ces œuvres nous en trouvons d'autres qui ne concernent plus spécialement la femme mais s'adressent au corps musical tout entier. Nous devons les passer rapidement en revue.

En 1840, un homme éminent, un véritable bienfaiteur de l'humanité, le Baron Taylor, fondait l'*Association de secours mutuels des Artistes dramatiques,* dont le titre est suffisamment explicite pour nous dispenser de tous commentaires. Encouragé par le succès de cette première œuvre, en 1843, il fondait l'*Association de secours mutuels des Artistes musiciens* dont la prospérité va toujours croissant et qui reçut, il y a quelques années, un legs de 11 millions dû à Mme Vve Lelong.

Moins riches et moins nombreuses que cette grande association, nous en trouvons de plus petites: la *Société de secours mutuels des Artistes lyriques,* comprenant, sous cette rubrique, les artistes dramatiques, les musiciens appartenant aux théâtres, aux concerts, aux music-halls. Elle fut fondée en 1881.

L'*Association des Anciens Elèves du Conservatoire* fut fondée seulement en 1907.

Elle a pour but d'aider ses membres dans la carrière qu'ils ont choisie et d'intéresser le public à ceux qui possèdent des diplômes authentiques.

La Coopérative des artistes lyriques, dramatiques, musiciens a pour but la suppression des agences d'engagements et en général de tous intermédiaires.

L'Association des Musiciens Français se propose de constituer une retraite à ses membres.

Mentionnons, pour mémoire, l'œuvre des *Trente ans de théâtre,* trop connue pour que nous y insistions ici.

Cette revue rapide, et peut-être d'une aridité dont il faut nous excuser, a cependant l'avantage de montrer toute l'ampleur de la question, ou pour mieux dire, de la présenter sous ses formes multiples : elle est à la fois artistique et économique. Sous ces deux aspects elle comprend un grand nombre de rubriques ; nous ne pouvons songer à les traiter toutes et devons nous borner à d'essentielles indications. Elles ne seraient pas complètes si nous omettions l'étude d'un grand groupe de syndicats importants constitués sous le nom de *Fédération Générale des Musiciens* et relevant de la Bourse du Travail.

La Fédération des Artistes Musiciens de France

La *Fédération des Artistes Musiciens de France* fut fondée le 10 mai 1902. Elle

réunissait, en une vaste association, les syndicats de province déjà existants à celui de Paris. Son premier acte fut de s'affilier à la *Confédération Générale du Travail* siégeant à la Bourse du Travail.

Immédiatement, elle prit en mains, avec énergie, les intérêts de ses adhérents, rédigea un cahier de doléances, ou mieux de revendications, qui fut adressé à tous les directeurs de théâtres et de concerts de Paris. Ceux-ci ne répondirent point à l'envoi. Les musiciens d'orchestre déclarèrent aussitôt la grève générale. Et on vit alors se dérouler, au sujet des musiciens, tous les incidents qui marquent habituellement la lutte incessante de l'ouvrier contre le patron; lutte qui se prolonge encore aujourd'hui avec des alternatives de succès et de défaites pour l'un ou l'autre parti. La première phase fut, ici, marquée par une victoire du travail; tous les directeurs ayant capitulé et accordé à leurs musiciens les avantages que ceux-ci réclamaient touchant le relèvement des salaires et la délimitation des heures de travail.

En 1904 fut fondée une *Confédération Internationale* à laquelle adhérèrent les principaux pays d'Europe. Un des sérieux soucis de cette nouvelle organisation fut l'établissement d'un tarif spécifiant, dans les plus petits détails, les conditions exigibles par le musicien pour le travail qu'il fournit. Théâtres, concerts, matinées, soirées, bals, redoutes ,services d'église, tout fut mesuré, compté, évalué, et, muni de son tarif, le professionnel de la musique

sut exactement ce qu'il pouvait exiger de celui qui l'employait.

Grâce à ce système, les musiciens ont vu, en quelques années, leur condition très notablement améliorée. Et ils espèrent obtenir encore davantage. Ils devront cependant veiller à ne pas dépasser la mesure, à ne pas croire qu'une entreprise artistique peut rendre, sans dommage, jusqu'à épuisement. Déjà certains symptômes permettent de penser que la limite des exigences possibles sera bientôt atteinte.

La *Fédération* nourrit une vivace animosité contre les intermédiaires, autrement dit les impresarios, qui, placés entre le public, consommateur de musique, et le professionnel, producteur de ladite musique, encaissent la majeure partie du bénéfice. Nous y souscrivons, mais remarquons cependant que dans les entreprises mêmes où il n'y a pas d'intermédiaires, où nul ne s'interpose entre le directeur d'orchestre et les musiciens qu'il est disposé à engager, les tarifs sont si élevés que celui-ci hésite à grever la recette possible d'une somme disproportionnée, de sorte que beaucoup d'entreprises qui pourraient donner, à des conditions moindres, quelques bons résultats, restent à l'état de projets. Dans les grandes associations de concerts, qui ont des recettes assurées et un fonctionnement normal, on hésite, pour les mêmes raisons, à multiplier les auditions de quelque importance, à monter les œuvres chorales, par exemple, les frais des répétitions et des concerts devenant considérables. C'est fâcheux pour

le public, qui est privé de ces œuvres, pour les auteurs, qui ne s'entendent point exécuter, et pour les intéressés eux-mêmes puisqu'on s'abstient de les employer.

Des tentatives de réduction de frais ont été faites en mêlant aux professionnels de bénévoles amateurs, tout heureux de prêter leur concours, mais cette alliance est fort mal vue des militants qui se proposent de poursuivre tout essai du même genre.

Nous assistons, pour une corporation donnée, à l'organisation systématique du « prolétariat », — ce mot pris dans son sens le plus relevé.— Qu'il s'agisse de l'ouvrier manuel ou de l'ouvrier d'art, l'enchaînement des faits est le même et les péripéties de la lutte contre le « patronat » presque semblables. Car, ainsi que l'a très justement remarqué M. Louis Fleury dans son remarquable rapport (présenté au Congrès de Vienne en 1909 et reproduit par le *Monde Musical* en 1910), le musicien d'orchestre est un « ouvrier d'art »: il en a les habitudes, la mentalité, les besoins et quelquefois l'insouciance. Le syndicat auquel il s'affilie, se charge, croit-il, de tout prévoir. Il devra reconnaiître, au bout de quelque temps, que ceux qui le dirigent ne paraissent pas être à l'abri des fautes de tactique et des erreurs de stratégie. Et il lui serait tout d'abord utile de ne pas oublier que l'ouvrier manuel est une matière de première nécessité — socialement parlant — et que l'ouvrier d'art est un luxe, ce qui en admet, au besoin, la facile privation.

CHAPITRE VII

Enquête sur la Condition sociale du Musicien en Europe

L'étude approfondie, minutieuse, des questions sociales, s'imposera de plus en plus, nous l'avons dit et redit ici même, à tous ceux, qui, à cette époque, demandent leur vie de chaque jour à l'exercice d'une profession donnée, que cette profession soit libérale ou manuelle. L'artiste, pas plus que le savant (à moins d'être, en naissant, favorisé de la fortune, ce qui est bien heureux pour lui) ne peut se soustraire à cette nécessité, se tenir en dehors du milieu dans lequel il évolue et cherche, parfois péniblement, sa substance. Il faut, de gré ou de force, qu'il en prenne une connaissance pratique et qu'il évalue ses ressources. Des besoins grandissants, et pour ainsi dire imposés par la société actuelle, des charges fiscales fort lourdes, une concurrence effrénée rendent plus que difficile la carrière du professionnel. Réussira celui qui se sera le mieux rendu compte et de sa résistance personnelle et des obstacles qui sont dressés devant lui.

C'est dans le but de faciliter, à ceux de notre corporation, cet examen si nécessaire que nous avons entrepris cette modeste enquête. Elle ne serait pas complète si elle

se bornait à constater les faits dans notre seul pays. Les initiatives étrangères, les essais déjà tentés, les résultats obtenus, ou poursuivis, hors frontière, seront pour nous un sujet de méditations aussi utiles que fécondes, nous pouvons l'espérer. Hâtons-nous d'ajouter que nous ne prétendons point donner ici une vue complète et détaillée de la condition du musicien. Il y faudrait plusieurs volumes remplis par les renseignements, notes, documents, statistiques que l'on ne pourrait recueillir qu'après des séjours d'études prolongés dans divers pays. A défaut, et en restreignant beaucoup les limites de l'enquête, il faudrait l'entière bonne volonté des représentants des divers pays pour pouvoir publier leurs correspondances précises, minutieuses et complètes. Privé de ces moyens d'investigations, et tout en adressant l'expression de notre vive reconnaissance aux correspondants bénévoles qui nous ont gracieusement répondu, nous devons avertir nos lecteurs que nous essayons plutôt d'indiquer ce que pourrait d'ici là être un travail achevé sur ce sujet, et tous les éléments qui devraient être réunis pour le mener à bien, que d'affirmer l'avoir entrepris.

Voici quelles étaient les questions posées à nos correspondants :

1° Dans quels établissements est donnée l'instruction musicale dans votre pays	*Ecoles privées? Ecoles d'État? Conservatoires?*

2° *Ces établissements délivrent-ils des diplômes sous le contrôle de l'état?*

3° *Un musicien peut-il prendre le titre de* Professeur *et ouvrir un cours sans avoir de diplôme?*

4° *Quel est le traitement annuel moyen du professeur dans les établissements de l'Etat?* { *homme* / *femme* }

5° *Quel est ce traitement dans l'enseignement privé?*

6° *Quel est le traitement moyen du musicien d'orchestre?*

7° *Quelle est la dépense annuelle d'un musicien.* { *homme* / *femme* }

8° *Quels sont les moyens* pratiques *employés par les associations de votre pays pour venir en aide aux musiciens en cas de :* { *a) maladie* / *b) chomage* }

9° *Y a-t-il pour eux divers modes d'assurances? Des caisses* { *de retraites* / *de chômage* / *de loyer* }

10° *Quelles sont les causes présumées du chômage. Quels sont les moyens que vous préconisez pour le prévenir ou l'atténuer?*

ALLEMAGNE

De M. Otto Bade, délégué de la Confédération internationale des Artistes Musiciens nous avons reçu la très intéressante lettre suivante:

« Je réponds ci-après, autant que cela m'est possible, aux questions posées dans le but d'une enquête sur la condition sociale du musicien.

Question 1. — L'instruction de la Musique est donnée en Allemagne, dans des écoles de musique subventionnées par l'Etat et par les autorités publiques, mais cela seulement pour quelques grandes villes comme Berlin (école supérieure royale de musique); Dresde (conservatoire royal); Francfort (conservatoire du Dr Hoch's); Carlsruhe (conservatoire grand ducal, et institut général d'éducation musicale); Cologne (conservatoire de musique); Leipzig (conservatoire royal); Manheim (Ecole supérieure de musique); Munich (académie royale d'art musical); Nuremberg (Ecole municipale de musique); Sondershausen (conservatoire princier); Strasbourg (conservaoire municipal de musique); Weimar (Ecole grand ducale d'orchestre de musique); Wurzbourg (Ecole royale); toutes ces villes doivent être citées.

En dehors de cela, la musique s'enseigne encore, en Allemagne, dans une quantité d'écoles et de conservatoires privés parmi lesquels quelques-uns jouissent d'une certaine renommée; mais les autres. malheureusement en très grand nombre, sont le siège d'une indigne exploitation de ceux qui y étudient. Le plus fort contingent de ces derniers (conservatoires) est fourni par les entreprises privées existant dans presque toutes les villes, même les plus petites — que nous appelons: fanfares urbaines —

dont le développement est combattu par notre association avec la plus grande énergie. Si je voulais entrer dans beaucoup de détails, approfondir le sujet, je devrais être très prolixe pour décrire tous les procédés haïssables de ces entreprises.

Question 2. — Les écoles musicales subventionnées par l'Etat et les pouvoirs publics délivrent un certificat après examen de fin d'études, mais pas un diplôme proprement dit, octroyant un titre déterminé. Le titre de professeur est octroyé seulement par le chef de l'Etat. Celui qui s'attribue ce titre, de sa propre autorité, est puni.

Question 3. — (D'autre part) chacun peut donner l'enseignement musical, sans qu'il soit besoin de posséder, pour cela, une autorisation particulière ni un diplôme.

Questions 4 5 et 6. — Sur le traitement moyen d'un professeur dans un établissement de l'Etat, ou un établissement privé, on ne peut que donner, et seulement difficilement des indications vagues. Les revenus dépendent de trop de circonstances adventives. Touchant le traitement, la situation du musicien est variable et relative; elle dépend de nombreux éléments; la capacité du professeur; sa réputation; comme aussi la ville où il exerce et le genre d'établissement dans lequel il professe, etc. Le traitement annuel moyen d'un musicien d'orchestre est assez indécis; 1500 à 2500 marks sont peut-être la mesure moyenne.

Questions 8 et 9. — Pour les membres

de notre association existent, dans la plupart des endroits, des caisses de secours en cas de maladies. Le taux des secours se règle d'après celui des cotisations que les membres versent à la caisse. Une assurance contre le chômage n'existe pas en Allemagne pour le musicien.

En ce qui touche les secours aux vieillards, il existe une **caisse des retraites** pour la vieillesse appelée *Caisse allemande de pensions pour les musiciens* fondée en 1873.

Enfin, en ce qui concerne le loyer, il n'y a pas de caisses d'assurances. Au reste, une partie des musiciens jouissent des avantages de l'assurance d'Etat contre la vieillesse et l'invalidité, ainsi que de ceux des caisses d'assurance contre la maladie prescrites par les lois. Les efforts de notre Société tendront à faire participer tous les musiciens aux avantages de ces assurances.

Jusqu'à présent tous ceux qui sont membres actifs de sociétés sont dispensés, là où l'exige un intérêt supérieur de l'Art, de la participation obligatoire à ces caisses. Les musiciens appartenant aux entreprises. subventionnées par l'Etat ou les autorités (locales) sont en grande majorité assurés, soit par l'Etat, soit par ces autorités, contre les maladies et l'invalidité, en outre, une indemnité de loyer, et après un certain nombre d'années de service, une retraite leur sont assurées.

Question 10. — La cause du chômage réside, pour la plus grande part, dans l'offre

exagérée d'exécutants résultant du développement énorme (du nombre) des musiciens.

Pour y remédier et diminuer le chômage, il faut, à notre avis, arriver à la réunion et à l'organisation de tous les musiciens professionnels, afin d'exercer sur l'Etat une pression persévérante pour que l'arrêt de ce développement énorme soit obtenu par des dispositions légales et que l'autorisation d'exercer soit, pour les musiciens subordonnée à la réalisation de conditions déterminées.

Enfin je dois signaler que l'une des principales causes du chômage des musiciens d'orchestre réside, dans la plupart des grandes villes d'Allemagne, dans la concurrence démesurée des musiques militaires. Aussi la lutte contre cette situation déplorable est-elle un des points principaux du programme de l'**Union générale des musiciens allemands**. »

Nous ne pouvons que remercier M. Bade de sa lettre si intéressante et si documentée.

ANGLETERRE

Nous devons les renseignements qui vont suivre à l'obligeance de Mlle Blanche Young.

Question 1. — En Angleterre, l'instruction musicale est donnée dans les grands collèges de musique tels que la *Royal Academy of Music; Royal College of*

Music; Guild hall school of Music (1) London College of Music; Tonic sol-fa College; Trinity Collège of Music; Royal College of Organist; Royal Manchesters College of Music; Roya l Military School of Music; Royal naval school of Music. Ce sont là les meilleurs collèges.

On peut se présenter aux collèges de la *Royal Academy of Music* ainsi qu'au *Royal college* pour y subir les examens sans y avoir étudié comme élève. Ces examens ont lieu dans 400 endroits en Angleterre. On peut aussi se présenter à tous ces collèges pour y gagner les « scholarships » c'est-à dire trois ans d'enseignement de musique sans payer, si l'on est reçu; mais il est très difficile de réussir. Pour cela, des sommes énormes ont été laissées par des musiciens qui sont morts. Il y a plusieurs sortes de « scholarships » réglés selon la volonté de ceux qui les ont donnés (2).

Ces collèges ne sont pas sous le contrôle de l'Etat.

Remarque. — Dans tous les grands collèges, qui donnent l'enseignement général, on peut recevoir des leçons de musique, mais si l'on veut passer des examens c'est toujours aux *collèges de musique* qu'il faut aller.

Dans les *écoles primaires* de l'Etat on n'enseigne que le chant. On chante en-

---

(1) Le *Guildhall* compte 2.000 élèves et 130 professeurs.

(2) Ces « Scholarships » correspondent donc à nos bourses d'étudiants.

semble par le système de *Tonic sol fa*. Dans ces établissements on ne donne pas de leçons de piano; mais dans toutes les écoles privées il y a toujours une maîtresse de musique.

Question 2. — Les collèges: *Royal Academy; Royal College; Guildhall School* ne reçoivent rien du gouvernement. Le *Guildhall School of music* est un peu sous le contrôle de la municipalité de Londres parce que cette municipalité l'aide en lui donnant une certaine somme; malgré cela ce collège n'est pas entièrement sous le contrôle de l'Etat. Les autres établissements ont pour ressources les sommes versées par les étudiants et les *scholarships*.

Ces diverses écoles ne délivrent pas de diplômes sous le contrôle de l'Etat.

Question 3. — Un musicien peut ouvrir un cours et prendre le titre de *Professor of Music* tout court, mais il est défendu de dire, par exemple: *Professor of Royal Collège of Music* ou de tout autre collège sans avoir obtenu le titre (à la suite d'examens).

Question 4. — Dans les grands collèges de musique, les premiers professeurs reçoivent 15 schillings par heure (18 fr. 75) les autres 7 shillings 6 pence par heure.

Question 5. — Dans les écoles privées le traitement varie suivant la position; par exemple dans un grand établissement comme *Winchester Collège* un professeur recevra 5.000 francs par an, mais dans une école plus ordinaire il sera bien payé, s'il reçoit 3.750 francs par an. L'un et l'autre touchent, en plus du traitement, 2/3

sur ce que les élèves payent pour les leçons.

Les femmes sont, en général, moins payées partout que les hommes.

Question 6. — A Londres, les musiciens d'orchestre touchent habituellement : les solistes 2 guinées (52 fr. 4 cent.) ; les autres 1 guinée (26 fr. 2 cent.) pour une soirée et une répétition comprise. Pour les engagements permanents, dans les théâtres, les traitements sont de 2 pounds 10 schillings à 5 pounds 5 schillings par semaine. En Angleterre les affaires sont toujours réglées chaque semaine.

Question 7. — Il est très difficile d'évaluer la dépense habituelle d'un musicien. Peut-être peut-il vivre avec 50 fr. par semaine, c'est-à-dire il ne pourrait (pour ce prix) être très bien mis, cependant, en faisant des économies, cela serait possible ; une femme pourrait vivre avec 5 schillings de moins. Si l'on ajoute les dîners et les dépenses d'instruments il devient presque impossible de répondre.

Question 8. — Il n'y a pas de moyens pratiques adoptés par l'Etat pour venir en aide aux musiciens. Ils peuvent, eux-mêmes, devenir membres des sociétés ou « *clubs* ». *The Royal Society of musicians* aide ses membres après un certain âge, s'ils ne sont plus capables de continuer à travailler pour cause de maladies. *The Amalgamated musicians Union* et *The Orchestral association* sont les seules sociétés qui donnent une somme à la mort d'un de leurs membres.

Bien qu'il y ait un grand nombre de musiciens en Angleterre il y a fort peu de chômage, au moins pour les professionnels qui ont beaucoup de talent.

A cette très intéressante lettre nous devons joindre quelques renseignements complémentaires qui sont peut-être un peu en contradiction avec la dernière affirmation de notre obligeante correspondante. Voici ce qu'on nous écrit d'autre part.

« La concurrence est, en Angleterre, la grande cause de la misère. Beaucoup de musiciens sont forcés d'entrer dans ces institutions charitables connues sous le nom de *Workhouses* où se trouvent les infortunés qui ne possèdent pas un sou.

Il y a de pauvres maîtresses de musique qui donnent des leçons à domicile pour 60 centimes la leçon et souvent ces malheureuses possèdent des diplômes ; le cas n'est pas rare dans les banlieues de Londres ».

Cette triste conclusion défie tout commentaire. Hélas ! elle n'est pas applicable seulement au Royaume-Uni.

AUTRICHE.

Vienne. — L'instruction musicale est donnée dans les écoles privées et dans les conservatoires. Les diplômes sont délivrés sous le contrôle de l'Etat. Un musicien ne peut prendre le titre de professeur que lorsqu'il possède un diplôme.

Les femmes ne sont pas admises à l'orchestre en qualité d'exécutantes professionnelles.

Lemberg. (Galicie autrichienne). — L'instruction est donnée, en Galicie, dans des écoles privées; dans des séminaires pour futures maîtresses d'écoles; dans des Conservatoires.

Remarque. — Pour obtenir une place comme professeur de musique, il faut avoir 1° le brevet supérieur d'enseignement; 2° un examen pratique; 3° le diplôme délivré par le Conservatoire.

Constatons, à notre tour, qu'un tel pays pourrait servir d'exemple, en France, où commence seulement à se dessiner un mouvement pour obliger les professeurs de musique à obtenir leurs titres de capacité.

— « Dans notre pays, c'est seulement le Conservatoire de Léopold qui a le droit de délivrer des diplômes sous le contrôle de l'Etat. Le Conservatoire de Cracovie n'a pas ce droit.

Une musicienne non diplômée ne peut pas prendre le titre de professeur, mais, si elle possède une instruction musicale suffisante, elle peut avoir le droit d'ouvrir un cours.

Le traitement annuel moyen, dans les Ecoles d'Etat et dans les Ecoles privées, varie d'après le cours que dirige le professeur. Dans l'enseignement privé il varie avec le nombre des élèves.

La dépense annuelle est d'environ 1.600 couronnes.

Jusqu'à présent il n'y avait pas de moyens pratiques pour venir en aide aux musiciens et aux musiciennes en cas de maladie ou de chômage. L'association musi-

co-pédagogique d'Autriche (résidant à Vienne) est en train de régler ces questions. Le chômage a pour cause le trop grand nombre de musiciennes non diplômées.

Nous comptons, dans l'orchestre du théâtre Léopold, une femme, joueuse de harpe, admise comme exécutante professionnelle. »

— Ajoutons que nous devons ces réponses succinctes mais claires, à l'amabalité et à l'expérience de Mlle Bertha Franke qui possède le diplôme du Conservatoire de Léopold et dirige un cours de musique dans une école privée.

BELGIQUE

« Il y a quatre conservatoires royaux respectivement dans les villes de: Bruxelles, Liége, Gand, Anvers.

L'instruction musicale est donnée, en outre, dans 71 écoles de musique, fondées et entretenues par des administrations communales :

Province	d'Anvers	3
	Brabant	13
	Flandre occidentale	12
	Flandre orientale	15
	Hainaut	20
	Liége	2
	Luxembourg	1
	Namur	3

Ces écoles peuvent recevoir des subsides de l'Etat. En fait toutes sont soumises à l'inspection de l'Etat.

Il n'est pas possible, ajoute notre correspondant, de procéder à un dénombrement des *Ecoles privées*. Fréquemment de jeunes

élèves des Conservatoires s'associent pour louer une chambre, où ils ouvrent une *Ecole* ou des *Cours* d'une durée éphémère. La plupart des professeurs isolés cherchent, de leur côté, à amener quelques élèves à domicile et mettent une plaque : *Ecole de Musique.*

La statistique (de ces *Ecoles privées*) pourrait se faire, grâce à l'intervention des marchands de musique dans les villes principales.

Seuls les Conservatoires et les Ecoles Publiques ont le droit de délivrer des diplômes constatant divers degrés de capacité et portant une mention d'administration publique.

En ce cas, les jurys sont nommés par l'Etat pour les Conservatoires ; par les administrations locales, pour les Ecoles.

Ces diplômes ne confèrent aucun grade légal ni aucun privilège pratique. »

La question des salaires ne nous est pas présentée par notre correspondant avec toute l'ampleur désirable. Nous ne pouvons guère établir de comparaison avec les traitements correspondants en France. Voici les renseignements qui nous sont obligeamment communiqués :

Conservatoire de Bruxelles

Lorsqu'une place de professeur est vacante, le Ministre peut, si l'intérêt de l'institution l'exige, ouvrir un concours et s'en remettre, pour l'appréciation du mérite des

candidats, à un jury nommé par lui et présidé par le directeur.

Les professeurs sont classés en trois catégories :

1° Classes d'art lyrique et dramatique ; de chant individuel, de contrepoint et de fugue, d'harmonie théorique et pratique, d'orgue, de piano, de harpe, de violon et de violoncelle.

	Professeurs	Prof.-adjoints
Minimum	3000 fr.	1500 fr.
Maximum	4000 fr.	2000 fr.

2° Classes d'ensemble vocal, d'orchestre, de musique de chambre, d'instruments à vent, d'alto, de contrebasse, de déclamation et de mimique :

	Professeurs	Prof.-adjoints
Minimum	2000 fr.	1000 fr.
Maximum	3000 fr.	1500 fr.

3° Classes de lecture musicale, de solfège et d'étude de clavier :

	Professeurs	Prof.-adjoints
Minimum	1500 fr.	750 fr.
Maximum	2000 fr.	1000 fr.

Le règlement du Conservatoire de Gand présente quelques différences dans le classement qu'il est bon de signaler. Nous trouvons seulement deux catégories de professeurs :

a) Cours de chant individuel et de chant d'ensemble, d'harmonie écrite et pratique, de contrepoint, de fugue et de composition, d'orgue, de piano, de harpe, d'instruments à archet et de musique de chambre :

Traitement minimum 2100 fr.
Traitement maximum 3000 fr.

b) Classes d'instruments à vent; de solfège, de déclamation, de maintien et d'art de la scène:

Traitement minimum 1000 fr.
Traitement maximum 2000 fr.

Les traitements de la première catégorie peuvent être portés à 3500 fr. et ceux de la deuxième catégorie catégorie à 2500 fr. en faveur des professeurs qui donnent à la fois deux ou plusieurs cours.

On peut s'étonner, à Bruxelles, de voir le malheureux alto relégué dans la deuxième catégorie, mais ce qui nous surprend davantage, c'est, au Conservatoire de Gand, la mention « harmonie écrite et pratique ». Il y aurait là, semble-t-il (s'il ne s'agit pas d'une erreur matérielle d'impression) un point à éclaircir.

Nous ne savons rien des professeurs privés.

Nous sommes beaucoup mieux documenté sur le musicien d'orchestre belge, ayant en mains le tarif de la *Chambre Syndicale des Artistes Musiciens de Bruxelles*. Ce petit livre est extrêmement instructif, et intéressant dès la première page. On nous prévient tout d'abord que les prix ci-indiqués sont *minima* mais que:

CHACUN A LE DROIT D'EXIGER UNE RÉMUNÉRATION SUPÉRIEURE.

Nous prenons ensuite connaissance de l'*article 63 des statuts*: « La Chambre Syndicale étant basée sur l'union, l'entente et la solidarité, ceux qui en font partie, à quel-

que titre que ce soit, s'engagent sur l'honneur à n'employer que des collègues syndiqués. »

Nous n'oserions médire de l'*article 63*, mais n'est-il pas extraordinaire d'entendre parler « d'union, d'entente et de solidarité » à de bonnes personnes qui ne pensent qu'à frapper d'ostracisme la moitié de leur corporation. Si c'est une nécessité, accordons-la, et vive la lutte universelle, mais pourquoi alors parler d'union », « d'entente » et cœtera. Ceci, on le comprend, ne s'adresse pas aux honorables membres de la *Chambre Syndicale Belge*, mais, d'une façon toute générale, à cet esprit, à ce mauvais esprit syndical, se couvrant d'une quantité d'épithètes et de rubriques avec lesquelles il n'a pas plus de rapports que le visage avec le masque dont on le recouvre. En veut-on une autre preuve? C'est en France, au moment des inondations. Une riche association — rien d'un syndicat — désireuse de soulager quelques détresses me demanda de signaler des musiciens (ou des musiciennes), atteints par le désastre, des sinistrés, comme on disait couramment. Je m'adressai à un important personnage d'un syndicat de musiciens. Voici ce qu'il voulut bien me répondre: « Nous n'avons rien à signaler. En cas de détresse, nos syndiqués ont leurs caisses. Et quant aux autres (!) nous n'avons pas à nous en occuper!! » Je n'insistai pas et je m'en fus très triste. Oui, certainement, car je m'obstine à croire qu'un âpre égoïsme ne peut produire que de mauvais fruits, et qu'il

ne faut point invoquer l'*Union* comme une déesse bienfaisante, quand la bouche est dure et le poing fermé.

Reprenons notre lecture. Or donc le tarif établit, dans leurs plus minutieux détails, les sommes à payer aux musiciens qui jouent : à l'Opéra (La Monnaie) ; dans les théâtres d'opérettes ; de comédies ; de vaudevilles ; de drames ; dans les théâtres communaux ; les Music-Hall ; les Café-concerts ; les Cirques : (orchestre ou piste).

Nous avons les chiffres des *premiers solistes* ; des *deuxièmes solistes* et des *autres parties.*

Sont considérés comme première partie :

Les premiers violons. Le premier alto. Les violoncelles. Les contrebasses. La première clarinette. La petite clarinette et la clarinette basse. Le Basset, la clarinette-pédale. Premier hautbois. Cor anglais. Grande flûte. Premier basson. Contrebasson et basson russe. Premier piston. Première trompette et trompette basse. Premier et troisième cor. Cor basse. Premier et troisième trombone. Trombone contrebasse. Trombone basse. Saxophone alto. Premier bugle alto. Tuben. Bombardon. Timbales. Harpes. Instruments à clavier.

Deuxième partie :

Deuxièmes violons. Deuxièmes : alto, clarinette, hautbois, basson, piston, trompette, cor. Petite flûte. Quatrième cor. Petite et grosse caisse. Caisse roulante, percussion, timbre et accessoires.

Dans les Music-Hall la batterie est première partie.

Cette remarque me paraît pleine de justesse.

Le petit livre donne encore la classification des instruments pour orchestres en harmonie et pour orchestres en fanfares.

Nous avons les conditions des répétitions du jour, du soir, leurs durées, leurs prolongations, suivant qu'elles sont générales, publiques ou privées. Les raccords ne sont pas oubliés, non plus que la musique de scène. Quant aux concerts le nombre en est prodigieux. Qu'on en juge: Concerts symphoniques (permanents, accidentels), concerts de province, concerts dans les maisons particulières, nobles (!); les cercles artistiques; les cabarets artistiques. Concerts spectacles (avec ou sans danse); concerts brasseries; concerts jardins publics. Banquets. Banquets à l'Hôtel de Ville; de la garde-civique; en province. Dîner de noces avec ou sans danses. Noces à 3 services (ceci doit être le nec plus ultra). Bals ordinaires: permanents, de sociétés, d'enfants, à bénéfice, en province. Bals de Noël, du Jour de l'An, du Carnaval, de la Cour, des nobles. Redoutes. Cours de Danse. — Cinémas; Services d'Eglise; Festivals; Enterrements; Sérénades; Garde-Civique; Cantates; Distributions de Prix; Kermesses Flamandes et Fêtes champêtres. — Remplacements. — Saisons balnéaires.

Heureux pays où l'on songe encore à donner des sérénades et où les Fêtes champêtres demeurent en honneur. Toujours dans notre petit livre nous glanons quelques remarques: les Thea (*sic*) Room; les Five-

O'clok (*sic*) et les matinées-apéritif ne nous retiennent qu'un instant. Tout bal qui commence en retard subit, de ce fait, une majoration de 0 fr. 50. Bravo, il faut encourager l'exactitude. On distingue les services dans la ville et en dehors de la ville. Quant aux « services d'église » j'apprends qu'ils sont plus coûteux à Sainte Gudule que partout ailleurs. Le Cortège mensuel admet un ophicléide. Les « enterrements » ne sont pas chers, sans doute par égard pour les familles; mais si on veut un *retour en musique!!* les prix font un saut en rapport avec cette gaîté intempestive. Enfin si on pousse les exigences jusqu'à demander les musiciens « en toilette, et chapeau de soie! » il faut s'attendre à une majoration.

Les *Pianistes* ont un court chapitre à part que les intéressés doivent consulter avec fruit. Les quelques plaisanteries, bien innocentes, que nous avons cru pouvoir nous permettre, n'enlèvent rien à la valeur de ce petit livre qui doit-être le vade-mecum du musicien belge. Il est plus qu'utile, car il permet aux humbles petits-gagnants de la musique de ne pas poursuivre d'inutiles et humiliants marchandages. Tarif en poche, ils font connaître leurs conditions, et puisque la production de musique entraîne cette partie commerciale (fort éloignée de l'art, il faut en convenir), mieux vaut la régler nettement et pour ainsi dire impersonnellement à l'aide de chiffres acceptés par cette corporation.

Avant de quitter la Belgique, mentionnons, à côté des syndicats, une très utile institution, qui n'a peut être pas eu, si nos renseignements sont exacts, tout le succès que méritaient et les excellentes intentions de ses promoteurs et des statuts fort bien compris.

L'Union Professionnelle des Anciens Elèves des Conservatoires Royaux Belges avait pour but l'étude, la protection et le développement des intérêts professionnels de ses membres.

Elle se proposait: d'organiser des auditions musicales et dramatiques avec le concours de ses membres et de leur procurer des engagements; de réunir une bibliothèque musicale et le matériel nécessaire aux exécutions musicales; d'organiser la publicité des auditions données par ses adhérents; de constituer une section d'arbitrage et un bureau d'études.

De tels organismes sont tout à fait nécessaires, et on ne saurait travailler avec trop d'activité à leur formation. Ces groupes qui, en dehors de toute préoccupation politique — ce qui, en France, est la pierre de division — se préoccupent d'assurer l'amélioration matérielle et professionnelle du sort de leurs adhérents doivent être créés et soutenus dans tous les grands centres de production et de consommation musicales.

DANEMARK

L'enseignement musical est donné dans le *Conservatoire Royal Danois*; dans le *Con-*

servatoire Hornemann et dans l'école privée de Mlle Fanny Gatje.

Ces divers établissements délivrent bien des diplômes, mais ils ne donnent aucun titre officiel et tout musicien peut ouvrir un cours sans posséder de diplômes.

Il n'y a aucune caisse de retraites ni d'assurances contre la maladie, le chômage.

Les femmes ne sont pas admises à l'orchestre comme exécutantes personnelles : « excepté une harpéniste (!) (faute d'un masculin). »

Constatons, avec tristesse, qu'on n'est pas plus féministe en Danemark qu'en France. Ah! s'il y avait un « masculin », comme la pauvre « harpéniste » serait renvoyée à la maison, presqu'aussi durement que chez nous, car nos grandes associations de concerts n'admettent pas, ou n'admettent plus, les femmes parmi les exécutants. Notre correspondante ajoute : « Il existe un orchestre féminin à Copenhague ».

Le traitement du professeur dans l'enseignement privé est d'une couronne et même au-dessus jusqu'à 10 couronnes.

Dans l'enseignement public le prix diffère beaucoup.

La dépense annuelle d'un musicien varie entre 900 et 1200 couronnes.

ESPAGNE.

Grâce à l'obligeance de l'Institut de Réformes Sociales nous avons d'intéressants renseignements sur la condition du musi-

sicien espagnol. Ils sont puisés à bonne source : M. le Directeur du Conservatoire de Madrid, ayant donné toutes facilités pour les recueillir.

1. — Dans presque tous les établissements d'enseignement, qu'ils soient officiels ou privés, on donne une instruction musicale plus ou moins complète. (Non seulement dans les écoles spéciales) : Conservatoires de Madrid et des provinces (mais encore dans les) établissements privés ou particuliers et les Ecoles Normales de l'Etat.

2. — En Espagne, il n'existe pas de titre officiel de professeur de musique. Les professeurs du Conservatoire obtiennent de l'Etat la délivrance du titre après le paiement de certains droits (1).

3. L'habitude a établi que tout musicien, qu'il ait ou non achevé ses études musicales, peut s'appeler professeur et ouvrir une classe pour l'enseignement de sa spécialité.

4. — La gain annuel dans les établissements de l'Etat est très variable. Au Conservatoire de Madrid les professeurs jouissent d'un traitement de 3.500 pesetas (3.500 francs environ) qui va en augmentant toutes les cinq années de service d'une somme de 500 pesetas. Au Conservatoire de Valence la rétribution des professeurs est de 2.000 pesetas. Dans d'autres provinces

---

(1) Les places de professeurs sont données au concours ; il doit être ici question de droits de parchemins.

les traitements varient entre 1.000 et 2.000 pesetas. Cela dépend non-seulement de la spécialité plus ou moins importante (qu'on enseigne) mais encore des municipalités, et aussi des *Diputaciones o Ayuntamientos* (1), qui soutiennent ces centres d'enseignement et établissent les budgets de ces sortes de dépenses. Pas plus l'Etat que les *Diputaciones* ou les *Ayuntamientos* ne font de distinction de sexe au sujet des traitements.

5. — Les gains, dans l'enseignement privé, sont également très variables : entre les professeurs du Conservatoire de Madrid qui prennent, en moyenne, 10 francs pour une heure de leçon, et les « mal appelés » professeurs de musique, qui n'ont pas les connaissances nécessaires en ces difficiles matières, et perçoivent des honoraires dérisoires, il y a une quantité de professeurs dont les rémunérations sont très diverses.

6. — Le salaire moyen d'un musicien d'orchestre varie entre 3 fr. 50, donnés à celui qui est engagé dans un théâtre de dernier ordre, et 20 francs, perçus par le violon concertant du théâtre de l'Opéra. Entre ces deux catégories existe toute une échelle de salaires.

7. — La dépense annuelle d'un musicien est sujette à de grandes variations ; comme les catégories dans l'art sont multiples, et aussi différente la compétence artistique, et encore l'instrument qu'on possède,

(1) Analogues à nos conseillers municipaux et conseillers d'arrondissements.

il en résulte une différence énorme (dans les gains). Il y a des artistes qui vivent dans une grande aisance et même avec luxe; d'autres, au contraire, mènent une existence fort précaire, tels ceux qui louent leurs services dans un « cinéma » de troisième ordre. On peut calculer, en moyenne une dépense de 1500 à 4.000 pesetas pour un musicien de moyenne catégorie.

La réponse de notre correspondant à la question suivante (n° 8) offre quelque ambiguïté; évidemment il y a eu transposition du sens; cependant nous voulons la conserver telle quelle en admettant l'allusion aux conflits que peut entraîner la cessation du travail. Voici la demande:

« Quels sont les moyens pratiques employés par les associations espagnoles pour venir en aide aux musiciens en cas de chômage ou de maladies ? »

Comme le premier cas (chômage) ne s'est pas encore présenté en Espagne, on n'a aucun moyen pour conjurer les conflits. Quant au second cas (maladies), il y a des associations qui, moyennant une cotisation déterminée, accordent à leurs membres malades 2 ou 3 pesetas quotidiens.

9. — Il y a seulement les syndicats musicaux de Catalogne qui ont ces retraites pour les vieillards ou les invalides. L'association des Professeurs d'orchestre s'occupe, en ce moment même, de la création d'une *Caisse des Retraites*. Pour le chômage et le loyer il n'y a rien encore.

10. — Les causes présumées du chômage sont le petit nombre des théâtres de spec-

tacles, résultat des conditions économiques du pays, d'où il suit qu'il est impossible de préconiser aucun moyen pour l'éviter.

HOLLANDE

L'instruction musicale est donnée, en Hollande, dans des *Ecoles Privées* que possèdent presque toutes les villes de quelque importance; dans une Ecole de l'Etat et dans un *Conservatoire* de la *Société pour l'Encouragement de l'Art Musical.* Le *Conservatoire Royal de la Haye* est sous le contrôle du ministre de l'Intérieur qui nomme les professeurs. Il est subsidié par la Province et la Commune.

Des diplômes sont délivrés par le *Conservatoire de l'Etat* et le *Conservatoire de la Société pour l'Encouragement de l'Art Musical.* L'Etat ne contrôle pas les diplômes.

Un musicien peut ouvrir un cours sans avoir de diplôme. Cependant le titre de professeur a, aux Pays-Bas, beaucoup plus de valeur que dans les autres pays. Il n'y a que les professeurs des Universités qui ont le droit de la porter. Au *Conservatoire Royal de la Haye,* et au *Conservatoire* d'Amsterdam, il y a bien des maîtresses de musique mais elles ne se nomment pas professeurs.

Le traitement moyen des professeurs des Conservatoires de la Haye et d'Amsterdam est de 100 florins par an, pour une heure de cours par semaine. Pour 10 heures, donc, 1000 florins par an. Le traitement moyen,

pour l'enseignement privé, est d'ordinaire moindre. Les professeurs sont payés à l'heure.

Le traitement moyen d'un musicien d'orchestre est à peu près 1000 à 2000 fr. par an.

Il est très difficile de dire quelle est la dépense moyenne annuelle d'un musicien. Comme les Hollandais ont des goûts simples, les artistes ne sont pas habitués au luxe comme dans d'autres pays.

La *Société Neérlandaise des Musiciens* et la *Société de Musique*, les deux plus grandes sociétés pour la musique dans ce pays ont des caisses de retraites et de maladie pour les membres de ces sociétés qui y ont contribué pendant quelques années.

Ont également des caisses de retraites:

La *Société Cœcilia* à Amsterdam — La *Société Voormerg* à Rotterdam — La *Société Toonkunst* à la Haye — La *Société Voorzorg* à Amsterdam.

Les membres du *Concertgebouw*, à Amsterdam, Directeur M. Mengelberg, doivent contribuer pour 5 o/o du prix de leur abonnement (fl. 50) pour la caisse de retraites des artistes. Ils donnent tous les ans, un grand concert dont la recette est versée dans la caisse de retraites. La *Société Cœcilia* donne également deux concerts, chaque hiver, pour le même but.

Il n'y a pas de caisses de loyer et de chômage.

Pour le chômage il est impossible d'en donner une statistique, néanmoins on peut dire qu'il a, pour cause, le trop grand nom-

bre de musiciens qui va toujours en montant.

Les femmes sont admises à l'orchestre comme exécutantes professionnelles. Depuis des années il y en a dans l'orchestre célèbre de M. Mengelberg à Amsterdam; une harpiste, une violoncelliste et, les dernières années des dames violonistes ».

Ces renseignements sont bien succincts. Tels que, ils étaient trop intéressants pour ne pas être communiqués à nos lecteurs. Ces études, un peu nouvelles, ne peuvent, dès le début, prendre l'ampleur désirable. Peu à peu, à mesure qu'on découvrira leur utilité, je devrais dire leur immédiate urgence, on les traitera avec le soin, la méthode, le souci du détail toujours nécessaires.

ITALIE

C'est à la parfaite obligeance de M. Gino Bellio[1] que nous devons les intéressants renseignements qui vont suivre. De la gracieuse lettre qu'il nous adressa nous détachons cette phrase: « L'organisation des sociétés de ce genre (musicales et sociales) a pris en Italie, jusqu'à nos jours, un si faible essor qu'il n'est pas très aisé de se procurer des renseignements exacts. Au surplus, j'ajouterai que, tout en étant vice-président d'une de ces associations, (la plus ancienne je crois) si j'ai voulu savoir au juste ce qu'il y a de semblable à Milan,

1. Professeur au Conservatoire de Florence.

la ville la plus riche et la plus active de notre pays, j'ai dû recourir à des moyens particuliers .

Il y a cinq *Instituti Musicali* d'Etat (1) et il y a un nombre à peu près égal de ceux qui sont entretenus par les communes mêmes avec le concours de l'Etat. Il y a bien des *petits (sic)* instituts presque en toutes les villes, entretenus par les communes. Plusieurs d'entre eux sont assez bons, et, parmi ceux-ci, Bergame, Lucques, Padoue, Pérouse.

L'enseignement privé est très répandu mais pas constitué en écoles proprement dites; il y en a pourtant à Rome, à Naples, à Turin, à Gênes.

Quant aux *Conservatoires* ils se sont transformés (où vont l'être presque partout), en *Instituti* ou *Licei Musicali* de l'espèce de ceux que je viens d'indiquer.

Les écoles d'Etat délivrent des diplômes d'Etat. Les autres n'ont pas de contrôle. Il me faut ajouter ici que, en Italie, *tout musicien* peut aspirer au diplôme en chaque branche de l'art musical, sans avoir fréquenté, fût-ce pour une semaine, aucune école. Il doit, pour cela, passer un examen, le même qui est fixé pour les élèves de l'école à laquelle il se présente pour obtenir son diplôme. (Il est loisible aux candidats de se présenter à n'importe laquelle des grandes écoles, soit d'Etat, soit soutenue par les communes ou les provinces, soit

---

1. Milan, Naples, Palerme, Parme et Florence.

vivant de leurs propres fonds, par exemple : Bologne, Florence, Milan, Rome, Venise, Pesaro).

Un musicien peut bien donner des leçons privées et même ouvrir des cours particuliers sans avoir de diplôme, mais il lui est défendu par la loi, de prendre le titre de *professore* ou *maestro*, et, par exemple, de le faire imprimer sur sa carte. Cependant, quelques-uns le font tout de même... et tous ceux qui ont vraiment le titre... se contentent de s'en moquer (...moi compris) et personne ne songe jamais à s'en plaindre sérieusement ».

— Remarquons en passant, que la loi française est plus indulgente ou, si l'on veut, plus indifférente, et fort regrettablement. Chacun peut, ici, se nommer professeur, voire *maestro* de son plein gré. Avec un peu d'aplomb ou beaucoup de réclame, le succès vient, le public afflue. La loi est muette, les plus intéressés à se plaindre, indolents. Personne ne songe que de tels exploits nuisent aux professeurs sérieux, de valable culture, et, chose peut-être encore plus grave, à d'infortunés élèves, gens de bonne volonté, désireux de guérir du mal d'ignorance que d'indélicats charlatans, parés de faux-titres, aggravent au lieu de le soigner.

Mais, reprenons notre lecture.

« Le traitement (moyen) était jusqu'ici seulement de 1600 francs, mais le parlement vient d'approuver une loi pour l'augmenter jusqu'au double environ (Le traitement est égal pour hommes ou femmes).

A la question: *quel est le traitement du professeur dans l'enseignement privé?* Voici la réponse de notre aimable correspondant: «... Très variable. Il y a des professeurs privés, les femmes surtout qui... *parviennent* (souligné dans le texte) jusqu'à faire trois leçons par semaine (chacune d'une heure) pour 5 (cinq!) francs par mois!... tout comme « la bouchère », dans *laFoire sur la Place,* de votre savant et charmant Romain Rolland. Et, d'autre part, il y a des maîtres qui sont payés 10 fr., 20 fr., jusqu'à 25 fr. de l'heure (seulement dans les grandes villes, et pour le chant, le piano et la composition; plus rarement pour les autres branches). On peut établir, avec une certitude assez relative, que la moyenne est de 3 ou 4 francs ».

Nous avons scrupuleusement respecté le texte de M. Bellio. Est-il besoin d'ajouter que nous partageons son indignation en songeant que de malheureuses femmes, italiennes ou françaises, qu'importe, sont obligées de travailler, misérables unités du prolétariat intellectuel féminin, pour de si infimes salaires. Quelle influence artistique, quelle stimulation peut exercer sur ses élèves une infortunée que la faim guette avant que la leçon qu'elle donne soit achevée. Ces choses affreuses existent et tous les artistes peuvent se dire que c'est pour eux une honte de n'avoir pas compris encore qu'une meilleure organisation corporative pouvait y remédier.

« Le traitement moyen du musicien d'orchestre, dit notre correspondant est « de 3 à

6 fr. pour jouer pendant 2 heures. » Ce traitement varie justement d'après des tarifs officiels, suivant l'importance des orchestres mêmes, selon qu'il s'agit d'un théâtre de 1er, 2e ou 3e ordre, d'une salle de concert, d'un café-chantant, d'un cinématographe, etc.

Il n'est guère possible d'établir la dépense annuelle (d'un musicien) d'une façon définitive, mais seulement par rapport aux frais courants et relatifs aux divers états sociaux. Les frais du loyer annuel, pour un appartement décent et modeste, de cinq ou six pièces, s'élevant de 500 à 700 francs à Florence et Bologne; un peu plus à Milan et à Gênes, plus encore à Rome. L'on dépense aussi moins en Italie qu'ailleurs pour s'habiller et pour le mobilier. Quant à la nourriture, elle revient, en moyenne, un peu plus cher que chez vous.

Il y a des sociétés de secours mutuels, en prévision des maladies, et pour aider à la vieillesse, mais je ne sais pas s'il en existe pour le chômage(... je ne crois pas), néanmoins, il faut avouer que cette espèce de prévoyance est entrée fort tard dans les habitudes de notre pays, particulièrement chez les artistes. Elle a pourtant fait assez de progrès, par suite du réveil économique et du développement de la vie nationale. Ces sociétés ont des caisses pour donner de petits secours en argent, en cas de maladie et même une retraite (toujours peu de chose) pour la vieillesse. Il n'y a pas de caisses pour le loyer ».

Nous avons en mains les statuts de la *Société italienne de secours mutuels des musiciens d'orchestre,* fondée à Milan, le 2 avril 1885: lesquels statuts furent modifiés en 1910. Ils ont de grands rapports avec les statuts des sociétés françaises correspondantes. Nous remarquons cependant l'article 27 par lequel, au décès d'un sociétaire, des secours peuvent être alloués à sa veuve, ou aux orphelins, ou au père et à la mère du défunt (quand manquent la veuve et les orphelins). Au cas où le sociétaire ne laisse aucune parenté, il a la faculté, par disposition écrite, de léguer la quotité qui lui revient à une autre personne.

La *Société de secours mutuels des artistes musiciens de Florence* est beaucoup plus ancienne puisqu'elle fut fondée en 1842. En 1844 elle disposa d'un premier fonds qui fut augmenté à l'occasion de la fête que Florence organisa en l'honneur du Patron de la Ville. A cette fête, on exécuta *La Creazione del Mondo* de l'immortel Haydn. Cependant la première assemblée générale n'eut lieu qu'en 1853. Il avait fallu 11 ans, depuis l'éclosion de la première généreuse pensée d'association, pour qu'elle entrât dans le domaine des faits. Depuis, la prospérité de cette intéressante fondation n'a fait que croître. Ses statuts furent revisés, et définitivement adoptés, en 1904.

A cette question: Quelles sont les causes présumées du chômage, notre correspondant répond: « Je crois que les causes sont trois: I. Le *sport* qui a pris un très grand

essor en Italie, dans toute condition sociale, de sorte qu'il reste peu de temps pour songer à la musique.

II. Les *cafés-chantants*.

III. Les *cinematografi*... qui semblent « nascere come i funghi » dit-on en italien c'est-à-dire qu'ils sortent de la terre comme les champignons. Pour cela, beaucoup de monde y perd son temps et ne songe guére à la bonne musique — il y préfère... toute sorte de niaiserie.

Pour prévenir et atténuer les causes des mauvaises conditions actuelles, il faudrait obtenir de l'Etat que l'enseignement de l'histoire et de l'esthétique de la musioue ait sa place dans les Universités aussi et même tant soit peu, dans les Lycées de culture générale.

Je pense que ce serait également très utile d'instituer, dans les écoles inférieures, la gymnastique rythmique, suivant la méthode de Jaques-Dalcroze, laquelle a l'avantage d'éveiller le sens musical dans l'enfant. M. Ferraria, professeur à Turin, vient de faire quelques essais en ce sens, et il en a obtenu des résultats remarquables... Il faut espérer... *Spes ultima dea...* »

Ajoutons: *Spera* et *Labora*. Que les musiciens entendent et qu'ils travaillent énergiquement, italiens ou français, à l'amélioration de leur condition sociale actuelle: *Laborent*.

PORTUGAL.

1° Dans quels établissements est donnée l'instruction musicale dans notre pays?

écoles privées? Ecoles d'Etat? Conservatoires?

Nous avons seulement un Conservatoire à Lisbonne, qui a grand besoin d'une réforme radicale; il y a au Conservatoire des cours: éléments de solfège, piano, violon, flûte, violoncelle, contrebasse, harmonie, contrepoint, fugue, composition, histoire de la musique, langue italienne, musique de chambre, etc. etc.

On dit qu'à la prochaine réforme, on introduira au Conservatoire: la lecture et l'accompagnement, le chant choral et l'orgue.

C'est l'unique école d'Etat que nous avons!

Dans l'*Académie d'Amateurs de Musique*, il y a aussi presque les mêmes cours du Conservatoire et on passe les examens dans l'*Académie.*

Il y a quelques écoles privées où on donne l'enseignement de piano et de chant, ayant pour cela des professeurs masculins et féminins diplômés; *on passe les examens au Conservatoire.*

2° Ces établissements délivrent-ils des diplômes sans le contrôle de l'Etat?

C'est *seulement* le Conservatoire qui peut délivrer des diplômes, à la fin des cours. L'*Académie* délivre des diplômes, *mais pas officiels.*

3° Un musicien peut-il prendre le titre de *professeur* et assurer un cours sans avoir de diplôme?

Légalement non.

4° Quel est le traitement annuel moyen du professeur dans les établissements de l'Etat? Hommes, Femmes:

Hommes et femmes, dans le Conservatoire:

1re classe 500:000 reis (2.500 fr.).
2e classe 300:000 reis (1.500 fr.).
Auxiliaires 150:000 reis (750 fr.).

Récompense, par jour dans le travail des examens: 2:000 reis (10 fr.).

5° Quel est le traitement dans l'enseignement privé?

C'est selon, mais généralement, mal récompensé.

6° Quel est le traitement moyen du musicien d'orchestre?

Théâtre de S. Carlos
(Opéra lyrique)

Le traitement suit le règlement de l'*Association des musiciens*:

Premiers

A 80:000 reis (400 fr.).
B 70:000 reis (350 fr.).
chaque mois

Deuxièmes

A 60:000 reis (300 fr.).
B 52:000 reis (260 fr.).
chaque mois

Troisièmes

45:000 reis (220 fr.). chaque mois.

Dans les théâtres de 2e ordre
(opérette, vaudeville, *Revistas dramo*, etc.).

Premiers

A 1:200 reis (6 fr.).
B 1:400 reis (5 fr. 50).

Deuxièmes

1:000 reis (5 fr.).

Batterie

900 reis (4 fr. 50).
800 reis (4 fr.).
600 reis (3 fr.).

Spectacles de Variétés

Premiers

A 1:200 reis (6 fr.).
B 1:100 reis (5 fr.).

Deuxièmes

A 900 reis (4 fr. 50).
B 800 reis (4 fr.).

Batterie

800 reis (4 fr.).
700 reis (3 fr. 50).
600 reis (3 fr.).

Ces prix sont pour les compagnies portugaises. Pour les étrangères il y a 24 o/o 35 o/o d'augmentation.

Pour les concerts, à peu près:

Premiers

10 francs pour chaque concert.

Deuxièmes

9 francs pour chaque concert.

Batterie

7 francs pour chaque concert.

Chaque répétition, 4 fr. chaque artiste.

7° Quelle est la dépense annuelle d'un musicien? Homme, Femme.

Par le temps qui court, la vie est dure et on peut réellement affirmer que la plupart vivent avec grandes difficultés.

8° Quels sont les moyens *pratiques* employés par les Associations de votre pays

pour venir en aide aux musiciens en cas de maladie, chômage.

9° Y-a-t-il pour eux divers modes d'assurances?

Des caisses: retraites, chômage, loyer?

A ces questions 8 et 9, je réponds qu'il y a une caisse: *Monte Pio Philarmonique,* bien organisée tout à fait séparée de l'Association des Musiciens portugais, elle a eu sa fondation en 1834. Il y a une caisse auxiliaire de l'Association de classe (1) dont les statuts attendent l'affirmation officielle.

10° Quelles sont les causes présumées du chômage. Quels sont les moyens que vous préconisez pour le prévenir ou l'atténuer?

Le musicien portugais ne souffre pas une crise aiguë, car il a toujours à faire dans les théâtres et salons cinémas, et pendant l'été, par groupes de six artistes (piano, trois violons, violoncelle et contre-basse), ils sont engagés dans les casinos de plages et thermes. Il existe à peine un petit inconvénient, la concurrence des musiciens espagnols qui portent préjudice aux musiciens portugais. Pour atténuer ce mal, l'*Association des Musiciens* a le plein droit de réclamer.

Alfredo PINTO (Sacavem).
Critique Musical

RUSSIE

Les documents obtenus tiennent ici en quelques lignes. Nous les donnons tels qu'ils nous sont parvenus.

SAINT-PÉTERSBOURG. — « Au point de vue artistique, tout est sous la direction du Conservatoire ; tout est officiel et les initiatives privées sont peu développées ; les traitements sont peu élevés en vue des pensions et de bien des privilèges ».

Cette dernière phrase, assez énigmatique, laisse cependant entendre que les intérêts de l'Art ne tiennent pas toujours la première place dans les préoccupations conservatoriales pétersbourgeoises.



Nous devons la plupart des renseignements qui vont suivre à l'*Action Sociale de la Femme*. La dévouée secrétaire, Mme Gautier-Lacaze, parle et écrit onze langues ; elle a bien voulu mettre à notre disposition toutes les ressources de son savoir et nous sommes heureux de lui adresser, tout d'abord, l'expression de notre vive gratitude.

SUEDE

STOCKHOLM. — L'instruction musicale, en Suède, est donnée dans les établissements suivants, pourvus de classes, comme au Conservatoire de Paris.

1° Conservatoire de l'Etat « Kungliger Musikerliska Akademien » (Académie royale de musique).

2° Conservatoires privés : Malmö Konservatorium (Conservatoire de Malmö, sous la direction de G. Franchi) ; *Lysvenska Konservatorium i Lund*, sous la direction de M. P. Norlind.

3° Ecoles privées : *Richard Andessons Musik Skola*, très en vogue et très considérée ; *Kunt Backs Musik Skola i Gœteberg*, etc.

Il n'y a que l'*Académie Royale de Musique* qui délivre des diplômes sous le contrôle de l'Etat. Toute musicienne peut prendre le titre de professeur et ouvrir un cours sans avoir de diplôme.

Le traitement moyen annuel des professeurs, à l'*Académie Royale de Musique*, est de 1750 couronnes et, pour les professeurs auxiliaires, de 1500 couronnes, avec l'obligation de donner une leçon par semaine. Ce traitement est augmenté avec l'âge et les années de services. En outre les titulaires ont droit à une pension. Les écoles privées accordent, en moyenne, un salaire de 150 couronnes par mois à leurs professeurs.

La dépense annuelle d'un musicien est assez difficile à évaluer. En raison de la relativité des besoins et des prétentions personnelles des sujets, il est malaisé de donner des précisions. Pour vivre en Suède, matériellement, il faut un minimum de 1500 couronnes soit 2100 francs.

Il n'y a pas de modes d'assurances ni de caisses de retraites, (loyer ou chômage) semblables à ceux ou celles qui existent pour tous les autres emplois. Les associations qui viennent en aide aux musiciens sont : *Swenska Musikfœrbundet* qui n'offre des secours qu'aux hommes. *Swenska Musikemas Pensions Kassa* qui vient aussi en aide aux femmes.

La cause principale du chômage est dans les vacances d'été qui durent trois mois au moins.

Le moyen d'y remédier consisterait à rechercher un emploi d'exécutants dans les orchestres qui sont attachés aux établissements balnéaires ou autres qui s'ouvrent pendant l'été.

Les femmes sont admises comme exécutantes professionnelles à l'orchestre de l'Opéra Royal ; au grand orchestre dit *Orkesterforeming* de Gothembourg et d'autres orchestres privés. Leur nombre cependant est assez limité.

SUISSE

GENÈVE. — Il y a, à Genève, un *Conservatoire* fréquenté par 1500 élèves environ. Il ne dépend pas de l'Etat mais vit par ses propres ressources qui sont les inscriptions des élèves. Il est administré par un Comité. Il y a une soixantaine de professeurs dont une trentaine de femmes.

Il n'y a pas, à Genève, d'Ecole d'Etat. Les Ecoles privées sont : l'*Académie de Musique* ; l'*Ecole populaire de Musique* ; l'*Ecole Artistique de violon*, etc.

Tous ces établissements délivrent des diplômes, toujours sans intervention quelconque de l'Etat.

Une musicienne peut prendre le titre de professeur et ouvrir des cours sans avoir aucun diplôme.

Dans l'enseignement privé la moyenne du prix des leçons varie entre deux et cinq

francs l'heure. Il est nécessaire de remarquer qu'un professeur est soumis à une taxe fixe, un impôt professionnel. Il paie, par exemple 25 francs pour un gain annuel de 1500 francs et encore un tantième sur le gain : 0 fr. 25 0/0. Pour 5000 francs de gain, on paie 0,45 0/0. La taxe fixe progresse également.

Les dépenses sont assez élevées. Un professeur doit naturellement avoir un appartement convenable pour donner des leçons ; un ou deux bons pianos. Il ajoute les frais de musique, d'abonnements, de concerts. Tout cela est cher à Genève.

L*Association des Artistes Musiciens* réunit la plupart des musiciens dont un grand nombre de femmes. Moyennant 12 francs par an, les sociétaires ont droit à 2 francs par jour pendant 3 mois de maladie. Passé ce terme, les secours deviennent facultatifs. Les soins médicaux sont aussi considérés comme secours et pour une durée égale à l'indemnité pécuniaire. Le montant des visites ou consultations de médecins incombant à l'Association est calculé d'après le tarif de l'*Association des Médecins* de Genève. L'Association participe aux frais de funérailles de ses membres par une cotisation extraordinaire de 1 franc pour chaque sociétaires.

La même *Association* s'occupe de la manière suivante, d'une « caisse de retraites ». Elle propose à ses membres de s'assurer eux-mêmes individuellement auprès de la *Société des retraites pour la vieillesse* existant à Genève et s'engage à répartir entre

les membres assurés les intérêts du fonds spécial qu'elle possède. Ce petit encouragement peut-être évalué à 20 francs par an, au maximum, actuellement.

Ces renseignements sont incomplets ; il faudrait, pour les donner intégralement, et précisément, commencer une enquête longue et minutieuse, et l'on se heurterait peut-être aussi aux intéressés eux-mêmes qui parfois, n'aiment pas les questionnaires ».

CHAPITRE VIII

Le Compositeur (1)

L'ÉDITION : SES DIFFÉRENTS MODES, AUX FRAIS DE L'AUTEUR, «AU PAIR», AUX FRAIS DE L'ÉDITEUR ; L'ÉDITION MUTUELLE. — L'EXÉCUTION, LES DÉBOUCHÉS. 1° MUSIQUE SYMPHONIQUE (LES GRANDS CONCERTS). 2° MUSIQUE DE CHAMBRE. 3° MUSIQUE DRAMATIQUE (LES THÉATRES LYRIQUES DE PARIS ET DE PROVINCE).

LES BÉNÉFICES. DROITS D'AUTEURS : SOCIÉTÉ DES AUTEURS, COMPOSITEURS ET ÉDITEURS DE MUSIQUE ; SOCIETÉ DES AUTEURS ET COMPOSITEURS DRAMATIQUES. — CONCOURS, PRIX, FONDATIONS DIVERSES, ŒUVRES DESTINÉES A ENCOURAGER LA MUSIQUE.

LA MÉVENTE DE LA COMPOSITION MUSICALE — NÉCESSITÉ POUR LE COMPOSITEUR D'EXERCER UNE AUTRE PROFESSION. — CARRIÈRES OUVERTES : PROFESSEUR ; ORGANISTE ; VIRTUOSE ; MUSICOLOGUE ; CRITIQUE ; MUSICIEN D'ORCHESTRE ; COPISTE. — LES OUVRAGES : TRANSCRIPTIONS ; RÈDUCTIONS ; ARRANGEMENTS ; ORCHESTRATIONS ; CORRECTIONS ; LES GAINS.

L'éducation musicale a été trop longuement étudiée dans les chapitres précédents pour qu'il soit nécessaire d'y revenir au sujet du compositeur. Nous le considérerons donc au moment où, ses études étant terminées, il s'adonne à la composition. Peut-

(1) La plupart des documents présentés dans ce chapitre ont été réunis par les soins de MM. G. Chennevière et Laurent Ceillier, dont nous ne saurions trop reconnaître ici l'extrême obligeance, leur adressant tous nos remerciements pour leur précieuse collaboration.

il vivre du produit de ses œuvres? Quels sont les débouchés qui s'offrent à lui de ce côté? Et de quels moyens dispose-t-il pour se faire publier, se faire jouer? D'autre part, si ses œuvres ne sont pas suffisamment rémunératrices, que peut-il faire pour gagner sa vie en attendant la consécration définitive et le succès? Nous étudierons séparément ces deux cas.

L'EDITION

L'œuvre est écrite. Quelle est-elle? Peu importe: simple mélodie, pièce pour piano, implexe quatuor, symphonie en trois mouvements, ou opéra en quatre actes, le compositeur l'a créée, chérie, caressée avec amour. Elle est là, manuscrite, et ce qui peut lui arriver de mieux, c'est peut-être de le rester, provisoirement tout au moins. Mais tel n'est pas l'avis de son « père » qui commence aussitôt la chasse à l'éditeur, chasse mouvementée pour un débutant quand il est pourvu de plus d'espoir que d'argent.

On ne peut faire grief à l'éditeur, qui est, ne l'oublions pas un commerçant, vivant de son commerce, de ne pas risquer la forte somme sur l'œuvre du premier croque-notes venu. Mais quand l'auteur a du talent, ou du génie — on le sait... plus tard — la série de ses doléances ou de ses mécomptes a quelque chose d'affligeant. Et que d'exemples nous en pourrions citer. Rappellerons-nous le souvenir de C. Franck, dont la *Symphonie* ne fut acceptée qu'après de longues et pénibles négociations,

et encore à la condition qu'il en fournirait une transcription en plus. Pour le *Chasseur Maudit,* Franck et M. G. Pierné dépensèrent une journée de voiture et frappèrent inutilement à la porte de dix éditeurs. Plus récemment, n'avons-nous pas le cas de Fanelli qui dut attendre trente ans avant d'être joué et édité, et qui ne le fut que grâce à un concours de circonstances exceptionnelles ?

Quoi qu'il en soit, trois hypothèses sont possibles :

1° La première est la plus simple. L'auteur, encore inconnu, paie à l'éditeur les frais de l'édition. L'éditeur peut alors, dans une certaine mesure, décliner toute responsabilité touchant la valeur de l'œuvre qu'il édite. Il encaisse le prix convenu et met l'ouvrage en vente. Inutile d'ajouter que les maisons sérieuses n'éditent qu'à bon escient et que le prix versé, si élevé soit-il, ne saurait les engager à revêtir de leur firme une production indigne de leur réputation.

2° L'éditeur peut prendre les frais à sa charge et ne rien donner à l'auteur qui, même à cette condition, juge avantageux pour lui de faire connaître son nom et son travail au public. C'est l'arrangement le plus fréquent, du moins quand il s'agit d'une œuvre de début. Rappelons toutefois, en passant, que toutes les œuvres de C. Franck furent prises ainsi « au pair ». On assure qu'il ne *vendit* jamais un manuscrit.

3° L'auteur est déjà connu, estimé, « inscrit à la cote du succès ». L'éditeur lui

achète alors le manuscrit. Ce prix d'achat est naturellement, des plus variables, et on ne peut ici déterminer de « taux » fixe, celui-ci étant subordonné à des conditions multiples et capricieuses : exigences de l'auteur et... de l'éditeur, notoriété du musicien, importance de l'œuvre, « flair » commercial de l'éditeur etc... Nous croyons intéressant de rapporter à ce sujet quelques chiffres significatifs. Par une lettre datée du 26 octobre 1807, Beethoven proposait à Ignace Pleyel, compositeur et éditeur de musique, de lui confier, pour le « prix modéré de 1200 florins d'Augsbourg » (soit environ 3000 fr.), l'édition des *six* œuvres suivantes : une symphonie, l'ouverture de *Coriolan*, un concerto de violon, trois quatuors, un concerto pour piano et le concerto pour violon « arrangé pour le piano avec des notes additionnelles ». Dans ce marché, les trois quatuors comptent pour une seule œuvre. On voit que Beethoven n'était guère exigeant. Il recevait de 30 à 60 ducats (350 à 700 fr.), pour une sonate ou un quatuor qui lui coûtait plusieurs mois de travail. Berlioz dut éditer à ses frais la partition piano et chant des *Troyens* (cf. J.G. Prodhomme, *Hector Berlioz*, p. 369). Gounod céda à l'éditeur Choudens la « propriété pleine et entière, sans aucune restriction ni réserve, pour la France et la Belgique, » de son opéra *Faust*, pour la somme de 10000 fr., dont 3000 fr. versés immédiatement, 4000 fr. payables après la *cinquantième* représentation, et 2000 fr. payables en cinq primes de 400 fr. pour

les cinq premières villes qui monteraient l'ouvrage en province ou en Belgique. Encore faut-il ajouter que Gounod n'avait droit qu'aux 2/3 de la somme, l'autre tiers revenant à ses collaborateurs Jules Barbier et Michel Carré. Pour la même partition, il demanda 3000 fr. à la maison Bote et Bock de Berlin, qui lui en offrit 1000, vu qu'il était encore « un jeune homme » (il avait *42 ans*!!) et que c'étaient ses débuts en Allemagne. On sait le prodigieux succès de l'ouvrage en France et à l'étranger. Les éditeurs firent une bonne affaire. Ils en firent une moins bonne quand ils payèrent 100.000 fr. chacune les partitions de *Cinq-Mars* et de *Polyeucte,* qui eurent un succès médiocre. Hasards de la spéculation! (cf. J. G. Prodhomme et A. Dandelot, *Gounod,* t. I, p. 225, t. II, pp. 167, 175 et passim). Les *Plaintes d'une Poupée,* de C. Franck, furent vendues 1000 fr.... après sa mort. Par contre l'éditeur bien connu Max Eschig achetait récemment la partition de *Julien* pour la modique somme de 175.000 fr. D'une façon générale, on peut dire que les partitions d'œuvres dramatiques ont plus de chance que les autres d'être éditées à des conditions avantageuses pour l'auteur. Il faut tenir compte toutefois du succès de la pièce ou des pièces précédentes, et nous touchons ici à une autre difficulté: celle de se faire jouer au théâtre. Nous reviendrons plus loin sur cette question.

A l'heure actuelle, un bon compositeur déjà connu, peut vendre, pour une

moyenne de 400 à 600 fr., une œuvre ordinaire de musique de chambre : sonate, suite pour piano, etc... En plus de ce prix d'achat, certains éditeurs assurent à l'auteur un tantième sur chaque exemplaire vendu. C'est le système des *primes*. Les sommes ainsi perçues peuvent être fort élevées quand il s'agit d'un compositeur classé, auquel il ne reste qu'à cueillir les lauriers de nombreuses victoires. Le tantième ainsi imposé est tout à fait juste, l'auteur devant être le premier à supporter les conséquences de la défaveur ou du succès de ses œuvres. Mais le contrôle, difficile et délicat, rend ce mode d'édition peu pratique ; aussi beaucoup d'éditeurs s'y refusent-ils. Ajoutons toutefois qu'il y aurait un moyen extrêmement simple d'assurer ce contrôle. Il suffirait à l'auteur de numéroter lui-même les exemplaires de son œuvre mis en vente ; on pourrait ainsi tabler sur un nombre *incontestable* et non plus approximatif.

Reste une dernière hypothèse, il peut arriver que l'auteur, désirant se passer d'intermédiaire, publie directement son œuvre, et en assume la responsabilité et les frais. Ceux-ci varient naturellement avec la longueur de l'œuvre, la qualité du papier, du tirage, etc... Nous pouvons citer, à ce propos, Albéric Magnard, qui a édité toutes ses œuvres lui-même.

Enfin, certains musiciens ont essayé, il y a quelques années d'une nouvelle combinaison, qui, jusqu'ici a produit de bons résultats. C'est l'*Edition Mutuelle*. Fondée

en 1907 par Albeniz, P. de Bréville, Canteloube de Malaret, de Castéra, P. Le Flem, A. Philip, L. Saint-Requier, L. de Serres et Déodat de Séverac, elle a pour but « la gravure, l'impression, l'édition et la vente des œuvres musicales des membres de l'Association ». Les œuvres doivent être soumises à un Conseil d'administration composé de 3 membres (1 Président, et 2 administrateurs nommés pour 5 ans et rééligibles), auxquels peuvent s'adjoindre des personnalités artistiques choisies en dehors de l'Association, et qui a seul qualité pour juger « de l'opportunité, du mode et de l'époque de l'édition des œuvres acceptées ». L'édition est faite, soit aux frais de l'auteur, soit aux frais de l'Association, soit par souscription, soit par ces divers moyens réunis. Le conseil d'administration prélève, pour les frais généraux, 10 o/o sur le produit brut des recettes. Le surplus, 90 o/o, constitue le produit net, qui est destiné à couvrir les frais d'édition et qui revient, par suite, jusqu'à concurrence de la somme qui leur a été affectée, soit à l'auteur, soit à l'association, soit aux deux — proportionnellement à leur contribution respective — suivant le mode d'édition. Une fois les frais entièrement couverts, le produit des recettes est réparti comme suit : 50 o/o à l'auteur, 45 o/o à l'Association, 5 o/o à la Caisse des réserves. « Quel que soit le mode de publication, chaque auteur conserve la propriété de son œuvre, sous réserve du droit d'exploitation. »

Quant aux frais d'édition, s'ils sont re-

lativement peu élevés pour une simple mélodie ou une petite pièce instrumentale, ils deviennent considérables quand il s'agit d'une œuvre symphonique importante. Aussi beaucoup d'ouvrages restent-ils longtemps manuscrits. La partition peut-être simplement *copiée,* par des copistes professionnels, encore les frais de copie dépassent-ils parfois les ressources de l'auteur. La constitution du matériel d'orchestre nécessaire à l'exécution d'une œuvre durant une demi-heure représente une dépense d'environ 500 fr., qui peut même atteindre 1000 fr., si l'œuvre comporte des chœurs et une orchestration un peu chargée.

En musique, comme dans les autres arts, les difficultés auxquelles se heurte l'artiste sont presque toujours d'ordre pécuniaire. Le jeune compositeur peut se consoler en pensant que ce genre d'épreuves ne fut pas épargné même aux plus grands maîtres, et trouver un réconfort dans l'exemple qu'ils ont donné.

L'EXECUTION

Une œuvre, quelle qu'elle soit, éditée ou non, n'existe pour le public que lorsqu'elle est jouée. Les conditions d'exécution varient beaucoup suivant que l'œuvre est un morceau symphonique, une pièce de théâtre, ou une œuvre de musique de chambre.

Nous examinerons successivement ces trois cas.

I. — **Musique symphonique.**

Pour la musique symphonique, les débouchés sont les grands concerts. A l'heure actuelle, on en compte cinq à Paris: la *Société des Concerts du Conservatoire*, la plus ancienne, fondée en 1828; l'*Association des Concerts Colonne* (1874), celle des *Concerts Lamoureux* (1881), celle des *Concerts Sechiari* (1906), et celle des *Concerts Hasselmans* (1909).

Règle générale, les Concerts du Conservatoire ne donnent pas d'œuvres inédites. L'Association des Concerts *Colonne* et celle des Concerts *Lamoureux* reçoivent chacune, de l'Etat, une subvention annuelle de 15,000 fr., à charge pour elles d'exécuter, dans le courant de la saison, qui comprend 24 concerts, *trois* heures de *musique française inédite*, pouvant se répartir comme suit: soit six œuvres symphoniques ou lyriques d'une durée de 30 minutes — soit huit morceaux d'une durée minima de 8 minutes, ou quatre morceaux d'une durée minima de quinze minutes; et quatre œuvres symphoniques ou lyriques d'une durée de 30 minutes. Cette clause laisse quelque espoir aux auteurs de voir leurs œuvres exécutées. Espoir singulièrement accru lorsque l'état de leur fortune personnelle leur permet de prendre à leur charge, non seulement les frais de copie, mais encore s'il y a lieu, ceux supplémentaires, nécessités par la présence de choristes ou de solistes engagés spécialement pour la circonstance.

Les Associations des Concerts Colonne et Lamoureux sont donc tenues, par contrat, de jouer chaque année des œuvres inédites. Les associations des concerts *Sechiari* et *Hasselmans* reçoivent également une petite subvention de l'Etat, mais elle leur est accordée à titre d'encouragement et ne leur crée aucune espèce d'obligation. Malgré cette liberté, elles se font l'une et l'autre honneur de consacrer à la musique moderne une part importante de leurs programmes.

Il convient de mentionner à part la *Société Nationale de Musique* (1), fondée en 1872, sur l'initiative de Franck, Saint-Saëns, G. Fauré, Romain Bussine, H. Duparc et Vincent d'Indy, et présidée par ce dernier depuis la mort de Franck (1890). Elle a joué un rôle capital en contribuant à restaurer parmi nous le culte de la symphonie et de la musique de chambre et en favorisant l'éclosion de notre jeune école. C'est en effet à la Société Nationale que furent accueillis, et mis en lumière la plupart de nos compositeurs actuels: d'Indy, Chausson, Debussy, Dukas, Magnard, et, plus récemment, Ravel, Roussel, Déodat de Séverac, F. Schmitt, etc... La Société Nationale donne chaque année des concerts de musique de chambre et des concerts symphoniques. Son 400e concert a eu lieu en avril dernier Salle Gaveau. Elle est administrée par un comité (1), que dirige Vincent d'Indy.

(1) Siège social, chez M. Demets, éditeur, 2, rue de Louvois.

Les jeunes musiciens trouveront encore accueil à la *Société Musicale Indépendante* (*S. M. I.*), (2), fondée au commencement de 1910, sous la présidence de G. Fauré, par un groupe de jeunes compositeurs, dont Ravel, F. Schmitt, R. Ducasse, Vuillermoz, Kœchlin. Elle a pour objet l'exécution d'œuvres nouvelles.

II. — **Musique de Chambre.**

Les œuvres de musique de chambre sont d'un placement relativement plus facile, parce qu'elles ne nécessitent qu'un nombre restreint d'exécutants. Nous citerons ici de nouveau, parmi les sociétés susceptibles d'accueillir et de jouer des œuvres inédites, la Société Nationale et la S. M. I. D'autre part, le *Salon d'Automne* a pris en 1905 l'initiative d'organiser, tous les ans, une section spécialement réservée à la musique et aux auditions musicales. Cette section est dirigée par M. A. Parent. Les auditions sont entièrement consacrées à des œuvres modernes ou inédites de compositeurs déjà connus. M. Paul Viardot a organisé une section identique au salon de la *Société Nationale des Beaux-Arts*. Un comité formé de sept membres, est chargé d'examiner les œuvres. Aux termes du règlement, les compositeurs ne peuvent envoyer qu'une seule œuvre: soit instrumentale, de musique de chambre (sonate, trio, quatuor, etc...), soit vocale, à une ou plusieurs voix, ou ins-

(2) Siège social, chez M. Rey, 9, rue de l'Isly.

trumentale pouvant se décomposer en A et B. Les œuvres doivent être présentées sous leur forme originale. Toute transcription ou réduction pour piano n'est pas admise. Les parties séparées, gravées ou copiées, nécessaires à l'exécution de ces œuvres devront y être jointes, car la Société ne pourrait prendre à sa charge les frais de copie. Les auteurs ont la faculté de se faire jouer par des artistes de leur choix, sous l'approbation du jury. Enfin tous les envois doivent être effectués dans un délai indiqué annuellement (1). Grâce à l'active impulsion de M. Paul Viardot, ces concerts ont pris aujourd'hui une extension remarquable. Un grand nombre d'œuvres inédites y sont exécutées tous les ans.

En outre, il existe à Paris plusieurs quatuors qui ne se contentent pas d'interpréter les œuvres classiques, mais font une large place dans leur répertoire aux œuvres modernes : le quatuor Parent, qui donne chaque année, à la Schola Cantorum, une série d'auditions consacrées à la musique contemporaine ; le quatuor Willaume qui a beaucoup fait pour la propagation de notre musique de chambre moderne à l'étranger, et notamment en Angleterre ; les quatuors Geloso, Hayot, Tracol, Luquin, Loiseau, Lejeune, Lefeuve, Sangra, etc...

Plusieurs sociétés ont été fondées également pour encourager la musique de

---

(1) Pour tous renseignements, s'adresser au Grand-Palais, porte B, Avenue d'Antin.

chambre et assurer son exécution. La *Société des Auditions Modernes* (1), créée en 1911 et dirigée par M. F. Oberdœrffer, subventionnée par l'Etat, s'est exclusivement consacrée à l'exécution d'œuvres *inédites*, de compositeurs français ou étrangers. On lui doit d'avoir fait connaître au public plusieurs œuvres remarquables de MM. Delune, Woollett, Binenbaum. Le *Salon des Musiciens Français* (2) reçoit aussi des œuvres inédites; le jury, présidé par M. H. Maréchal, décerne chaque année un certain nombre de médailles. Citons encore la *Société des Compositeurs de Musique* (1), fondée en 1862, successivement présidée par Joncières, Samuel Rousseau, Guilmant, et aujourd'hui par M. Ch. Lefebvre, qui met tous les ans au concours un certain nombre d'œuvres (nous reviendrons plus loin sur les prix dont ces concours sont dotés), et réserve, dans ses concerts, une large place à la musique inédite; la *Société Coopérative des Compositeurs de Musique* (3), fondée en 1903 sous la présidence d'honneur de Ch. M. Widor, actuellement présidée et dirigée par M. H. Libert, qui a pour objet « le dépôt, la lecture, l'audition et la vente d'œuvres musicales de tous caractères étant et restant la propriété absolue de leurs auteurs. »

---

(1) Siège social, 22, rue Rochechouart (Maison Pleyel).

(2) Adresser les œuvres au Secrétariat général, 28, rue Nollet.

(3) Direction, 7, rue de Douai.

Enfin, il n'est pas rare qu'un virtuose (pianiste, violoniste, violoncelliste...) présente à son concert une œuvre inédite, ou inconnue du public. On voit que, de ce côté, le jeune compositeur n'a pas à désespérer.

III. — **Musique dramatique**

Le théâtre est devenu, pour le compositeur « arrivé », une source énorme de profits. On peut dire qu'aux yeux du public ordinaire les grands compositeurs sont ceux qui réussissent au théâtre. *Samson et Dalila* a fait beaucoup plus pour la gloire de Saint-Saëns que la *Symphonie* en *ut mineur*. De même, le nom de Debussy n'a commencé vraiment à se répandre qu'avec le succès de *Pelléas et Mélisande*. Pour les vrais musiciens, l'horizon est plus vaste, et, de fait, la *Symphonie* de C. Franck, par exemple, marque dans l'histoire de la musique une date autrement importante que *Mignon* ou *Manon*. N'empêche que ces œuvres-ci sont plus populaires et qu'elles furent pour leurs auteurs d'un meilleur rapport.

Paris compte actuellement cinq théâtres de musique: l'*Opéra*, l'*Opéra-Comique*, la *Gaîté-Lyrique*, le *Théâtre des Arts* et le *Trianon-Lyrique*.

L'Opéra et l'Opéra-Comique sont subventionnés par l'Etat. D'après le cahier des charges, le directeur de l'*Opéra* est tenu de faire représenter par an *huit actes nouveaux de compositeurs français*. Il doit également faire représenter, pendant la durée de son

privilège, *quinze actes de grands ouvrages, à son choix, non représentés à l'Opéra*. En réalité, l'Opéra joue peu d'œuvres nouvelles ; il devrait d'ailleurs plutôt faire uniquement office de *Conservatoire*.

Le cahier des charges de l'*Opéra-Comique*, renouvelé en août 1911, comporte les clauses suivantes :

Art. 39. — Le directeur sera tenu de faire représenter, par an, douze actes nouveaux de compositeurs français. Parmi ces douze actes nouveaux, il y aura au moins deux ouvrages en un acte... Dans l'ensemble des œuvres jouées pendant le privilège, devront figurer quatre ouvrages de compositeurs Prix de Rome n'ayant pas encore été joués à l'Opéra-Comique... Le Directeur pourra jouer des œuvres françaises représentées sur des scènes étrangères, mais ces œuvres ne compteront pas comme ouvrages nouveaux, sauf autorisation du ministre. Les œuvres nouvelles représentées en France sur des scènes de province seront comptées comme ouvrages nouveaux.

Art. 40. — Le Directeur ne pourra faire représenter qu'un ouvrage nouveau du même compositeur dans le cours de l'année. Toute pièce nouvelle qui, en dehors de l'abonnement et des deux premières représentations, se sera maintenue à un maximum de 6.400 fr. de recettes, sera offerte aux abonnés de l'année suivante.

M. Albert Carré, qui est directeur de l'Opéra-Comique depuis 1897, a toujours témoigné d'une grande activité artistique. C'est à lui que revient l'honneur d'avoir fait représenter pour la première fois les œu-

vres les plus remarquables de notre école moderne: *Louise*, de G. Charpentier (1900), l'*Ouragan* de Bruneau (1901), *Pelléas et Mélisande* de Debussy (1902), *Aphrodite* d'Erlanger (1906), *Ariane* et *Barbe-Bleue* de Dukas (1907), *Bérénice* d'A. Magnard (1911), l'*Heure Espagnole* de M. Ravel (1911).

Le Théâtre Lyrique Municipal de la *Gaîté*, fondée en 1907 et dirigé par MM. Isola frères, est lié par contrat à la Ville de Paris, mais ce contrat n'implique aucune obligation en ce qui concerne les œuvres nouvelles. Toutefois, MM. Isola en ont déjà créé un nombre assez considérable. Qu'il nous suffise de citer *Quo Vadis* de J. Nouguès, *Salomé* de Mariotte, *Le Soir de Waterloo* de Nérini, *Carmosine* d'H. Février, *Paysans et Soldats* de Noël Gallon, les *Girondins* de Le Borne.

Le *Trianon-Lyrique* se consacre plutôt à l'ancien répertoire. Toutefois, il monte, de temps en temps, un petit ouvrage nouveau. Au cours de la saison dernière: le *Diable Galant* de M. Paul Pierné.

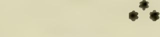
Quant à l'Apollo, il est exclusivement voué à l'opérette. Avis aux jeunes musiciens que ce genre *difficile* peut tenter.

Mais Paris n'est plus le seul endroit ou un compositeur puisse se faire jouer. Depuis quelques années, la décentralisation a fait de notables progrès. En juin dernier, le Sénat a ratifié le crédit de 45.000 fr. voté par la Chambre en vue d'encourager dans cette voie les théâtres lyriques de province. Ceux-ci ont représenté, pendant la

saison 1912-1913, *quinze* ouvrages lyriques *inédits* de compositeurs *français,* formant ensemble *quarante-deux* actes

Il faut ajouter à cette liste le théâtre de Monte-Carlo, ou fut créée, cette année même, la *Pénélope* de G. Fauré. A l'Etranger, le théâtre de la Monnaie de Bruxelles a monté *Fervaal* et l'*Etranger* de d'Indy, le *Roi Artus* de Chausson avant que ces œuvres fussent connues du public français. Enfin, l'hiver dernier, le théatre de Genève n'a-t-il pas suivi cet exemple en représentant pour la première fois l'œuvre d'un de nos plus jeunes compositeurs: *la Forêt Bleue* de M. Louis Aubert?

Ajoutons que les théâtres américains, notamment ceux de Boston et de New-York donnent tous les ans des représentations d'œuvres françaises. Les débouchés sont donc actuellement plus nombreux qu'on ne le croit d'ordinaire. Les jeunes compositeurs doivent se défaire une fois pour toutes de ce préjugé qui veut que Paris soit la seule ville capable de consacrer un talent.



Les Droits d'Auteur

Nous avons vu plus haut que le compositeur pouvait tirer quelques bénéfices de l'édition et de la vente de ses œuvres. Il nous reste à examiner maintenant ceux que peut lui procurer leur exécution. On sait, en effet, que lorsqu'une œuvre, de concert ou de théâtre, est exécutée, l'auteur a droit à un tantième sur le produit des recettes;

ce tantième constitue les *droits d'auteur*. Ils ne pourraient être perçus par l'auteur lui-même, — en raison des difficultés que présenteraient pour lui et pour l'exécutant la vérification des recettes et la répartition des bénéfices, — mais par des sociétés servant d'intermédiaire entre l'auteur et l'entrepreneur de spectacles ou de concerts, et dont l'objet est de faire respecter les intérêts des auteurs et de percevoir les droits qui leur reviennent. Ces sociétés sont au nombre de deux : *la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique* (pour les œuvres de concert, symphoniques ou autres), et la *Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques* (pour les œuvres exécutées à la *scène*). *Théoriquement*, l'auteur n'est pas obligé d'en faire partie ; mais, *pratiquement*, il est forcé, vu que ces sociétés ont seules qualité pour percevoir les droits en question.

1° *La Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique*, qui a son siège 10, rue Chaptal, comprend des membres stagiaires et des membres définitifs. Pour être admis au *stage*, il faut être âgé de seize ans au moins, présenter un certain nombre d'œuvres, et verser un droit d'admission de cinquante francs. Il faut également avoir comme « parrains » deux sociétaires définitifs, et passer un examen consistant pour le compositeur à écrire sur des paroles données, une mélodie avec accompagnement de piano ou un accompagnement sur un chant donné. Il va de soi que les prix de Rome, professeurs, lauréats

du Conservatoire... sont pratiquement dispensés de cette épreuve. Pour être membre *définitif*, il faut avoir au moins vingt-cinq ans, être stagiaire depuis cinq ans au moins, et avoir touché 5.000 francs au moins comme Compositeur

La Société prélève pour chaque œuvre exécutée une somme variable suivant l'importance de l'œuvre. Les œuvres ordinaires du Répertoire social (chansons, mélodies...) n'excédant pas une durée de 8 minutes, sont taxées à 6 parts; les œuvres d'une durée minima de 8 minutes (Ouvertures, Fantaisies, Grandes Marches, Chœurs), à 12 parts; celles d'une durée minima de 10 minutes (Rhapsodies, Concertstücks, Poèmes symphoniques en une partie sans chant, scènes chorales avec soli), à 18 parts; celles d'une durée minima de 12 minutes (Suites d'orchestre ou de Ballets, Poème symphonique en une partie avec chant, Concertos (6 parts par fragment; maximum pour le concerto entier: 24 parts), Sonates, Trios, Quatuors, Quintettes, Sextuors, Septuors, Ottetto), à 24 parts; les Cantates ou Scènes lyriques avec soli, d'une durée supérieure à 20 minutes, 48 parts. Les Symphonies sont taxées à 60 parts (18 parts pour chaque fragment, sauf le menuet taxé à 6 parts). Enfin, sont taxées à 72 parts les œuvres d'une durée minima de 45 minutes et prenant une partie complète du programme: Symphonies avec soli et chœurs (chaque fragment 18 parts); Poème lyrique avec soli et chœurs; tout fragment d'œuvre dramatique. Toute musique exécu-

tée pendant l'exhibition d'une attraction quelconque (chansons à danse, acrobaties, tableaux vivants, cinématographe, etc...), est taxée à 12 parts, quelle qu'en soit la durée. En d'autres termes, la répartition des droits se fait proportionnellement aux nombres 6, 12, 24, 48, etc... suivant la nature de l'œuvre. La somme globale perçue par la Société varie selon les salles. Elle est fixée, dans certains cas, au prorata des recettes. Pour les concerts symphoniques, elle est *forfaitaire*, c'est-à-dire qu'elle est perçue « quelle que soit la composition du spectacle et quand bien même ce spectacle se composerait, en tout ou en partie, d'œuvres dites du domaine public, ou d'ouvrages composés par des personnes étrangères à ladite société. » La validité de la clause forfaitaire a été plusieurs fois reconnue par la Cour d'Appel de Paris et par d'autres tribunaux. Elle se justifie par ce fait que la Société entend ainsi assurer exclusivement aux directeurs l'exploitation d'un répertoire moderne, et défendre ses membres contre la concurrence du passé et celle des auteurs non associés. Pour les concerts Colonne par exemple, ce droit forfaitaire est de 400 francs par séance. Quelles que soient les recettes, la somme perçue par la Société ne peut descendre au-dessous d'un minimum, qui est de 15 francs pour la salle Erard et les petites salles de concert, 100 fr. pour le Trocadéro. La répartition des droits se fait ensuite par portions égales (1/3 pour le ou les auteurs, 1/3 pour le ou

les compositeurs, 1/3 pour l'éditeur), après prélèvement des retenues sociales et des frais généraux, soit 1 1/2 o/o de retenue statutaire, et, pour les frais généraux, 8 o/o à Paris, 20 o/o en province, 30 o/o à l'étranger. Un article spécial (art. 60) stipule que dans *les grands concerts symphoniques*, si une œuvre occupe seule tout le programme, la répartition des droits de la séance sera faite exceptionnellement à cette œuvre seule.

Pour fixer les idées, supposons un programme composé comme suit :

1. *Symphonie en fa de Beethoven.*
2, *Mélodie de X.* (*1re audition*),
3. *Concerto pour piano de Mozart.*
4. *Rhapsodie norvégiènne de Lalo,*
5. *Poème lyrique avec soli et chœurs de Y* (*Durée : 45 minutes*).

La répartition des droits se fera proportionnellement aux nombres 60 pour le n° 1, 6 pour le n° 2, 24 pour le n° 3, 18 pour le n° 4 et 72 pour le n° 5. Fixons le total perçu à 400 francs ; il restera, en défalquant de cette somme les prélèvements de la Société, qui s'élèveront à 38 fr., selon les taux indiqués plus haut (1,5 + 8 = 9, 50 o/o), une somme nette de 362 francs à répartir entre les différentes œuvres. Il sera donc attribué 120 fr. 66 à la première ; 12 fr. 06 à la seconde, 48 fr. 25 à la troisième, 36 fr. 20 à la quatrième, 144 fr. 80 à la cinquième. Les œuvres 1 et 3 étant du domaine public, les sommes qui leur sont affectées seront versées à la caisse de la So-

ciété, en amortissement des frais généraux. Les auteurs, (ou à défaut, leurs héritiers), et, s'il y a lieu, les éditeurs des œuvres 2, 4 et 5, qui font partie du Répertoire social, toucheront les sommes attribuées à celles ci. Le partage entre les auteurs et les éditeurs se fera conformément aux dispositions plus haut énoncées.

Tel est le mécanisme en vigueur à la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique. L'importance de ses opérations peut se mesurer au chiffre de ses recettes et de ses dépenses, qui se sont élevées respectivement pour l'exercice 1909-1910, à 3.933.332 fr. 83 et 615.873 fr. 74. Pour la première année (1851-1852), elles avaient été de 14.408 fr. 50 et 7182 fr. 50.

2° *La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques* (siège social: 12, rue Henner), ne s'occupe que des œuvres représentées à la scène. Pour en faire partie, il suffit d'avoir *un acte* joué ou devant être joué dans un théâtre quelconque. Les opérations sont ici moins compliquées. La Société prélève un tant pour cent qui varie suivant les théâtres: il est de 8 o/o pour l'Opéra, 12 o/o pour l'Opéra-Comique; il ne peut-être inférieur à 6 o/o pour les théâtres de province. La retenue statuaire prélevée par la Société est de 2 o/o à Paris, 8 o/o en province, et 10 o/o à l'étranger. Dans le cas où une pièce a plusieurs auteurs, la Société n'a pas à s'occuper du partage des droits ,qui se fait au gré des intéressés et selon les contrats particuliers intervenus en-

tre eux. La convention la plus courante est celle du partage par portions égales: moitié pour le ou les librettistes, moitié pour le ou les compositeurs. Si le spectacle comprend plusieurs œuvres, les droits afférents à chacune d'elles sont proportionnels à leur durée.

Nous avons dit, dans un paragraphe précédent, que le théâtre était devenu de nos jours une source de profits considérables, pour les auteurs à succès. Massenet, pour prendre l'un des plus connus, a été joué à Paris jusqu'à cinq fois par semaine, tant à l'Opéra qu à l'Opéra-Comique.Si l'on songe que les recettes moyennes pour ces deux théâtres sont de 20.000 et 9,000 francs par soirée, on pourra se faire une idée des revenus que le théâtre procurait à l'auteur de *Manon*. *Ariane* fit en un an plus d'un million de recettes, ce qui représentait pour Massenet plus de 40.000 francs de droits d'auteur.

***

Prix, Concours. Fondations diverses.

En dehors des droits d'auteur, dont nous venons d'étudier le fonctionnement, le compositeur peut bénéficier de certains prix mis au concours, de fondations attribuées par des particuliers à la musique. Nous étudierons ici les plus importants, en commençant par ceux qui relèvent du jugement de l'Académie.

Prix de Rome. — Le prix de Rome pour la musique a été fondé en 1803. C'est un prix d'Etat, décerné tous les ans dans les conditions que nous allons rappeler.

Pour être admis à concourir, il faut être Français ou naturalisé, avoir moins de trente ans au 1er janvier de l'année du concours, être recommandé par un professeur justifiant de votre capacité, et se faire inscrire au Secrétariat du Conservatoire au mois de janvier. Il est attribué 100 francs d'indemnité à chaque candidat.

Le concours de Rome comprend deux épreuves qui s'effectuent au Château de Compiègne depuis 1900.

Le concours d'*essai* consiste en la composition d'un chœur à 4 voix et orchestre et d'une fugue vocale à 4 parties. Il a lieu en avril et dure six jours.

Les candidats non éliminés au concours d'essai sont admis au concours *définitif* qui a lieu en mai et dure trente jours. Il comporte la composition d'une cantate à trois personnages sur un sujet choisi par l'Académie. Un premier jegement est porté par la section musicale de l'Institut, réunie au Conservatoire; il est, le lendemain, soumis à l'approbation de toute l'Académie des Beaux-Arts qui décide en dernier ressort et peut modifier l'ordre des nominations proposées.

Aux termes du Règlement de l'Académie de France à Rome, les musiciens qui ont remporté les premiers grands prix (c'est-à-dire le 1er Grand Prix, et, s'il y a lieu, le 1er Second Grand Prix), sont pensionnés par l'Etat pendant quatre ans à la Villa Médicis (art. 5), à la

(1) C'est le cas qui s'est présenté en 1913, où M. Cl. Delvincourt a obtenu un 2e Premier Grand Prix, le 1er Grand Prix étant accordé à Mlle Lili Boulanger.

condition de se trouver à Rome dans le courant de janvier de l'année où ils entrent en possession de leur pension. Faute par eux de remplir cette obligation, ils perdent leur titre et leurs droits de pensionnaire, à moins que l'Académie n'en décide autrement pour des motifs qu'elle appréciera (art. 6). Chaque pensionnaire en quittant Paris pour se rendre à Rome reçoit 600 fr. pour les frais de son voyage (art. 10). Il lui est alloué, pendant son séjour à Rome, une somme de 3.510 fr. (2310 fr. de traitement annuel (2), et 1.200 fr. d'indemnité de table alloués au directeur, qui en tient compte au pensionnaire à raison de 100 fr. par mois). En outre, les compositeurs de première et seconde année reçoivent 50 fr. pour frais de copie de chaque envoi.

Entre autres privilèges, les pensionnaires jouissent de leurs entrées aux théâtres lyriques pendant le temps de leur pension qu'ils sont autorisés à passer à Paris.

Et maintenant, que « vaut » en soi, le prix de Rome? Il est certain qu'il ne prouve pas grand chose et qu'il ne confère pas de génie à des musiciens qui en manquent. La liste des lauréats, est à ce sujet une lecture très édifiante. On y voit figurer les noms de Blondeau, Rifaut, Barbereau, Guillion, Thys, Boisselot, Besozzi etc... etc... et on est tout étonné de n'y point trouver ceux de Saint-Saëns, A. Bruneau, P. Dukas, qui ne furent pas jugés dignes de « décrocher la timbale ». Il n'y a pas lieu de s'en étonner, quand on se reporte aux bizarres dispositions du règlement, qui astreint candidats et pensionnaires à la confection d'œuvres d'un genre

(2). Sur cette somme, 300 fr. sont versés au fonds de réserve pour revenir au compositeur pensionnaire à l'expiration de sa pension.

déterminé, sans tenir aucunement compte de leurs aptitudes spéciales, sans envisager la possibilité que l'un d'eux soit mieux doué pour la symphonie ou pour le théâtre ou pour la musique de chambre. On objectera que bien des compositeurs, et non des moindres, se sont accommodés de ces obligations et que le concours de Rome n'a pas empêché Berlioz ou Debussy d'affirmer plus tard leur personnalité. Sans doute, et pourtant le seul fait qu'un Saint-Saëns y ait échoué indique là un vice fondamental qu'il serait temps enfin de corriger. Mais si le bon sens est « la chose du monde la mieux partagée », c'est aussi la chose dont on se préoccupe le moins, surtout dans les règlements de concours. Bornons-nous à cette simple remarque, car une discussion plus complète excéderait les limites de cette étude.

Fondation Pinette. — La Fondation *Pinette* (12.000 fr.) date de 1890; elle est divisée en quatre parties de 3.000 fr. chacune, qui sont servies, durant quatre années consécutives aux pensionnaires musiciens de la Villa Médicis, dès qu'ils ont terminé leur temps de pension.

Prix Monbinne. Ce prix d'une valeur de 3.000 fr. est attribué à l'auteur de la musique de l'opéra-comique jugé le plus digne, soit parmi les œuvres représentées dans le cours des deux années précédentes, soit parmi les ouvrages soumis à l'examen de l'Académie des Beaux-Arts, à titre d'envois de Rome, durant les quatre dernières années. A défaut d'un opéra-comique remarquable, le choix de l'Académie peut se porter sur une œuvre purement symphonique ou sur une composition à la fois instrumentale et vocale, de préférence sur une œuvre religieuse. L'auteur des paroles touche un tiers de la somme affectée au prix s'il

s'agit d'un opéra-comique, le quart, s'il s'agit de toute autre composition.

'**Prix Bordin.** — D'une valeur de 3.000 fr., il est décerné à des ouvrages sur des sujets artistiques proposés par l'Académie des Beaux-Arts. Bien qu'il ne soit pas exclusivement consacré aux musiciens, ceux-ci peuvent y aspirer, à la condition d'avoir l'érudition et la... patience requises par des travaux de ce genre (1).

Prix Cressent. — Ce prix est triennal et comprend: 1° Un prix de 2000 francs destiné à récompenser un poème inédit de drame lyrique, comédie musicale, opéra-comique avec parlé, en 2 ou 3 actes, mais dans tous les cas avec chœur, ayant pour auteur un français n'ayant pas encore été lauréat de ce concours. Le jury est composé de dix membres (4 littérateurs et 6 compositeurs) nommés par arrêté ministériel. 2° Un prix à décerner aux compositeurs qui participent au concours musical en se servant du poème couronné ou de tout autre de leur choix. Si la partition couronnée a été écrite sur le poème choisi, l'auteur de celui-ci reçoit une prime supplémentaire de 3.000 francs et l'œuvre devient la propriété du musicien. Si la partition couronnée est écrite sur un poème autre que le poème choisi, l'auteur de celui-ci ne reçoit pas de prime supplémentaire mais garde la propriété de son œuvre. Enfin dans le cas où une simple mention serait obtenue par une partition écrite sur le poème choisi, l'auteur de ce dernier touche une prime supplémentaire de 1500 francs. L'œuvre musicale doit être précédée d'une ouverture importante et orchestrée. La partition doit être accompagnée d'une réduction pour le piano. Le jury comprend 10 membres, dont 6 ayant fait partie du jury chargé de juger les poèmes. L'auteur de la partition couronnée reçoit une

(1). Rappelons que le prix Bordin a été décerné en 1910 à M. Henry Woollett, compositeur, pour le 1er volume de son *Histoire de la Musique.*

prime de 2500 francs. A défaut de prix, il peut être accordé une mention donnant droit à une prime de 1500 fr. Les auteurs restent chargés de l'exécution. Toutefois une somme de 10,000 francs ou de 14,000 francs, selon que l'ouvrage a 2 ou 3 actes, est allouée au théâtre qui l'aura monté dans de bonnes conditions et représenté au moins dix fois. Le théâtre doit être accepté par l'administration et l'exécution avoir lieu dans un délai d'un an à partir du jugement rendu. Les auteurs n'ont aucun droit à la prime de 10,000 ou 14,000 fr. qui est exclusivement destinée à l'exécution.
3° Depuis 1906, le concours musical a été étendu à une composition symphonique, soit symphonie proprement dite, soit symphonie avec soli et chœurs, soit poème symphonique avec soli et chœurs (l'exécution de l'œuvre devant durer 40 minutes au minimum). Les concurrents doivent présenter une partition entièrement orchestrée et une réduction pour piano à 2 ou 4 mains. Sont exclues du concours les œuvres liturgiques ou ayant déjà été exécutées en tout ou en partie. Le jury comprend sept compositeurs nommés par le ministre.

Il peut décerner soit un seul prix pour l'ensemble des œuvres déposées, soit deux prix: l'un attribué à une symphonie proprement dite, l'autre à une symphonie ou un poème symphonique avec soli et chœurs. Dans le cas d'un seul prix décerné, l'auteur reçoit une prime de 16.000 fr., plus une indemnité de 1.500 fr. pour frais de copie. Si le jury décerne deux prix, chaque auteur reçoit une prime de 8.000 fr., plus une indemnité de 1.500 fr. pour frais de copie. En outre le chef d'orchestre qui joue la partition couronnée reçoit une somme de 3,000 francs, si c'est une symphonie, et de 7000 fr. si c'est une symphonie ou un poème symphonique avec soli et chœurs. A défaut de prix, il peut être accordé une ou deux mentions donnant droit à une prime de 4.000 fr. ou à deux de 2.000 fr. L'indemnité de 1.500 fr. pour frais de copie et les allocations respectives de 3.000 et 7.000 fr. seront attribuées aux

auteurs et aux chefs d'orchestre dans les mêmes conditions que pour les œuvres couronnées. Les œuvres couronnées ou mentionnées *ne pourront*, si elles sont exécutées aux Concerts *Colonne* ou *Chevillard*, entrer en compte dans les *trois heures de musique inédite* imposées à ces sociétés. Les chefs d'orchestre devront donner au moins deux auditions de l'œuvre couronnée ou mentionnée. La subvention ne leur sera acquise qu'après la deuxième audition. Enfin l'exécution doit avoir lieu dans le délai d'un an après le jugement rendu.

Prix Chartier. — Le prix Chartier (500 fr.) est décerné tous les ans à une œuvre de musique de chambre, choisie par l'Académie des Beaux-Arts.

Prix Trémont. — Il comprend 1° Deux prix annuels de 1.000 fr. destinés à récompenser un jeune peintre et un jeune musicien; 2° Deux primes de 330 fr. versées à l'Association des Artistes musiciens et à celle des Artistes peintres.

Prix Jean Reynaud. — Il est décerné à tour de rôle par chacune des cinq Académies au travail le plus méritant produit dans la dernière période de cinq ans, à condition que ce soit une œuvre originale et élevée. Sa valeur est de 10.000 fr.

Prix Kastner-Boursault. — Il est attribué au meilleur ouvrage de littérature musicale écrit en français, (en France ou à l'Etranger), et traitant de l'*influence de la musique sur le développement de la civilisation dans la vie publique et privée.* Valeur: 2.000 fr.

Prix Rossini. — Le prix Rossini est accordé à la suite d'un *concours.* 1° 3.000 fr. à l'auteur d'un poème destiné à être mis en musique. 2° 3.000 fr. au musicien qui a le mieux traité le poème primé. Une réduction pour chant et piano doit accompagner la partition d'orchestre. L'auteur du poème devra fournir matière à une composition pour 2, 3, et 4 voix, avec ou sans adjonctions de chœurs, et d'une durée d'exécution d'au moins une heure et d'une heure et demie au plus.

Prix Nicolo. — Ce prix quinquennal, d'une valeur de 10.000 fr., est attribué après concours, à une œuvre essentiellement mélodique.

Prix Houlevigne. — D'une valeur de 5.000 fr., il est décerné tous les deux ans à des artistes, peintres, sculpteurs, architectes, graveurs ou musiciens.

Prix Estrade-Delcros. — Ce prix de 8.000 fr. est distribué à tour de rôle par chaque académie.

***

Tous les concours nommés jusqu'ici sont jugés par l'Académie des Beaux-Arts. Il en existe d'autres, non moins importants, que nous allons énumérer.

Prix de la Ville de Paris. — Ce prix biennal, d'une valeur de 10,000 fr. a été créé dans le but d'encourager la musique symphonique et chorale. Il est décerné à une Symphonie comportant des soli et des chœurs. Les partitions doivent être entièrement instrumentées, une réduction de piano étant placée au bas des pages de la partition d'orchestre ou écrite sur un cahier séparé avec les parties de chant. Les concurrents peuvent, s'ils le veulent, conserver l'anonymat. En ce cas le manuscrit doit porter une épigraphe reproduite sur une enveloppe fermée qui contient le nom et l'adresse du compositeur et qu'on n'ouvre qu'après le jugement. Le jury comprend des compositeurs et des conseillers municipaux.

Rappelons ici que ce prix n'a pas été décerné depuis six ans, aucune œuvre n'ayant obtenu la majorité requise. Ce résultat négatif montre le défaut du concours, et il serait à désirer qu'on le transformât de façon à ce qu'il servît véritablement les musiciens, pour lesquels il a été spécialement institué. On pourrait, par exemple, au lieu de choisir *une* œuvre, faire exécuter les

plus remarquables. La commission du concours a d'ailleurs compris elle-même qu'il importait de modifier le règlement actuel. Il s'agit de savoir si elle le modifiera.

Concours de la Société des Compositeurs de Musique. — La Société des Compositeurs de Musique met également chaque année un certain nombre d'œuvres au concours. Ce sont pour 1913: une *Symphonie* pour orchestre (Prix Marmontel: 1000 fr.); une *Pièce symphonique* avec harpe chromatique obligée (Prix Pleyel-Lyon: 1000 fr.); un *Trio* pour piano et deux instruments facultatifs (Prix: 500 fr. offerts par la Société); un duo sur le texte *Mater Divinæ gratiæ,* pour ténor et baryton, chœur ad libitum, avec accompagnement d'orgue (Prix Samuel-Rousseau: 300 fr.). Pour 1914, l œuvre mise au concours est une *Messe* à 4 voix mixtes, sans accompagnement, ou avec accompagnement d'orgue (Prix Ambroise Thomas: 1000 francs).

Mais nous pouvons répéter pour ces concours la remarque que nous venons de faire pour celui de la Ville de Paris. Sur les trois prix attribués pour les concours de 1912, un seul a été décerné. Peut-être pourrait-on donner à ces prix une autre destination.

Concours Rubinstein. — Ce concours est quinquennal: il n'est accessible qu'aux hommes, sans distinction de nationalité, âgés de 20 à 26 ans. Il comprend un concours pour les compositeurs et un autre pour les pianistes. Chacun est doté d'un prix de 5000 fr. Pour les compositeurs, le programme comprend: 1° Un *Concertstück* pour piano et orchestre. 2° Une *Sonate* pour piano seul, ou pour piano et un ou plusieurs instruments à archet. 3° *Plusieurs petits morceaux* pour piano. Les compositions présentées ne sont admises que si l'auteur exécute lui-même la partie de piano, et que si elles

sont inédites. Le premier lauréat de ce concours a été, en 1890, Ferrucio Busoni qui eut à la fois le prix de piano et celui de composition.

⁂

Tels sont les principaux concours auxquels le compositeur peut participer. Notre étude serait incomplète si nous ne mentionnions ici, comme source importante de bénéfices, les représentations cinématographiques. Certains cinémas ont pris l'initiative de faire appel à des compositeurs pour corser l'intérêt de leur spectacle. C'est ainsi que tout récemment MM. Henri Février et Léon Moreau ont écrit une partition importante pour accompagner l'*Agonie de Byzance*. Ces travaux sont généralement très bien payés: ils permettent par suite aux compositeurs de se consacrer d'autre part à des œuvres plus essentiellement artistiques.



Carrières ouvertes au musicien

J'ai connu autrefois un brave homme qui passait sa vie à fabriquer des petits objets en marbre: coupe-papiers, presse-papiers, encriers, et autres choses un peu inutiles. C'était chez lui une vocation. De l'aube au soir, il sculptait ses petits bibelots, imaginant sans cesse de nouvelles combinaisons de lignes qu'il trouvait admirables. Il estimait tout cela à l'égal de chefs-d'œuvre. Je dois reconnaître qu'il le vendait peu et mal.

— Voyez-vous, Monsieur, me dit-il un jour, en hochant mélancoliquement la tête, l'art n'est pas un fameux métier.

Je me suis toujours rappelé le ton tristement comique de cette phrase tombée des lèvres d'un bonhomme qui, dans son genre, était une manière d'artiste. Elle s'applique merveilleusement à toutes sortes de gens; lesquels, dans une société où tout s'industrialise et se commercialise, persistent à cultiver une sorte d'idéal et à fabriquer, par vocation, une certaine quantité d'objets assez inutiles. Le «fabricant de musique», c'est le compositeur que je veux dire, est porté lui aussi à affirmer tout bas, ou à voix haute: «que l'art n'est pas un fameux métier». Dans une solitude que personne ne songe à troubler, il accumule les symphonies, les sonates, les quatuors, qu'il crée pour son plaisir, voire les grands opéras, mais, comme les petits sujets de mon brave homme, cela se vend peu et mal. Quand le compositeur est jeune, il a la ressource de se dire qu'il est inconnu; quand il a cessé d'être un «jeune» — et l'on sait si cette période de soi-disant jeunesse excède les bornes permises — il a l'amertume de songer qu'il est méconnu. En attendant, il faut qu'il vive, alors il choisit un autre «métier», qu'on appelle poliment une «carrière», puisqu'il ne s'agit point de ce travail servile qualifié parfois de manuel.

Voyons donc quelles... carrières s'offrent... ou plutôt quelles carrières tente

d'exercer le compositeur en dehors de la composition.

Tout d'abord celle du professorat.

Presque tous les compositeurs ont, ou ont eu, un cercle d'élèves, auxquels ils ont transmis les bonnes traditions de leur art. Faut-il nommer : César Franck Bourgault-Ducoudray, qui professa pendant trente ans, l'histoire de la musique au Conservatoire ; Massenet, qui donnait encore des leçons quand il fut nommé membre de l'Institut ; Vincent d'Indy, pour ne citer que les plus illustres contemporains. Il est tout naturel que de tels exemples soient suivis. Malheureusement, le professorat est très absorbant et détourne, par là même, le jeune compositeur de ses études favorites. M. C. Saint-Saëns a plus d'une fois affirmé que la « composition n'est pas compatible avec l'enseignement ». Donner des leçons, c'est en effet courir d'heure en heure chez un élève différent, arriver fatigué à la fin du jour, et n'avoir que fort peu de temps à soi pour se livrer à la composition.

Il est difficile de concilier les exigences de la vie quotidienne à soutenir et celles de la carrière à poursuivre ; peut-être pourrait-on conseiller au jeune professeur qui a des élèves, d'en avoir *peu* et de les choisir ; de ne prendre que ceux dont les leçons ne représentent pas du temps perdu pour lui, qui savent déjà assez pour lui servir d'éléments d'instruction. S'il est pratiqué autrement, sans choix, et à la journée, le professorat devient la mort de la « production ». De plus, en s'avançant

trop dans cette « spécialité », le jeune musicien court le risque de se voir dénier les talents du compositeur. Qu'il écrive! — « Il ferait mieux de donner ses leçons », diront les gens qui vous ont classé une fois pour toutes et n'aiment pas se donner la peine de vous changer de cadre.

Nous avons indiqué, dans un chapitre précédent, les gains éventuels du professorat privé. Dans l'enseignement officiel, je veux dire conservatorial, les honoraires varient avec la ville où est situé le Conservatoire. A Paris, ils s'échelonnent entre 600 et 3.000 fr.

Quatre professeurs titulaires ont un traitement fixe de 3.000 fr.: ce sont les deux professeurs de composition musicale, celui d'histoire de la musique, et celui d'histoire et littérature dramatiques. Les 54 autres professeurs *titulaires* touchent 2.400, 2.100, 1800 ou 1.500, suivant qu'ils font partie de la 1re, 2e, 3e ou 4e classe. Les professeurs agrégés (dénomination qui doit disparaître par extinction), chargés de cours et accompagnateurs titulaires, touchent 1.200, 1.000, 800 et 600 fr., suivant la catégorie à laquelle ils appartiennent. Enfin les douze chargés de cours et accompagnateurs stagiaires reçoivent des indemnités annuelles variables, mais inférieures à 600 fr. Ce sont là des traitements peu élevés. Les véritables ressources sont dues: à la réputation du maître, à son titre officiel et consistent dans les leçons particulières que nombre d'élèves viennent lui demander.

Au professorat, officiel ou privé, toujours

assez incertain, le compositeur peut essayer de joindre une situation plus stable et prétendre occuper — s'il a fait des études complètes — le poste d'organiste d'église. Aucune place n'est, pour lui, plus enviable. L'organiste connaît les joies musicales les plus pures et les plus complètes; celles du chef d'orchestre, seules, peuvent leur être comparées. L'orgue est un véritable orchestre, aux teintes multiples, aux effets infiniment variés, d'une incomparable puissance, d'une beauté d'expression unique. Quelles inépuisables ressources d'inspiration un artiste ne découvre-t-il pas en maniant, habituellement, le « grand orgue » dont il est titulaire. C'est une communication presque constante avec la Musique à laquelle il a désormais voué son existence.

Cependant, le nombre de places est limité et les concurrents sont nombreux. En outre, il faut distinguer entre le « grand orgue » et l'orgue de chœur, autrement dit, entre le Maître de chapelle et l'organiste. Le premier, beaucoup plus pris par les répétitions, et qui porte toute la responsabilité d'organisation des divers services (mariages, enterrements), et cérémonies cultuelles, est beaucoup mieux rémunéré. Cette rémunération diffère encore suivant la paroisse. Le « fixe ». élevé à la Madeleine, St-Augustin, St-Honoré d'Eylau, est très faible pour les petites églises (500 à 800 fr.). Le « casuel », très important dans les paroisses riches, où il peut atteindre le double, et même le triple du fixe, est à peu près nul dans les paroisses pauvres.

Ajoutons que, depuis la Séparation, la situation d'organiste est devenue assez aléatoire.

La carrière de *Concertiste,* où, si l'on veut, de virtuose de concert, est bien absorbante ; elle laisse peu de loisirs et de repos à l'artiste ; surmené par de continuelles exhibitions, pour produire une œuvre longuement pensée, mûrie et perfectionnée avant d'être livrée au public. Malgré tout, sans parler des Mozart, des Chopin, des Liszt, qui furent d'incomparables virtuoses, plus près de nous, de grands artistes, il faudrait dire des artistes de génie comme Liszt et Saint-Saëns, furent des « concertistes » de premier ordre et des créateurs admirables. De nos jours, et parmi les virtuoses de carrière, quelque prudence qu'il faille apporter à de tels jugements, aucun nom ne paraît devoir passer à la postérité comme créateur d'œuvres musicales.

Le critique. — Quelques compositeurs ne dédaignèrent pas de tenir la plume du critique. Berlioz donna l'exemple ; Reyer y fut redouté et remarquable. Les vivants honorent grandement la corporation : MM. Vincent d'Indy, Bruneau, Debussy, G. Fauré, Reynaldo Hahn, sont collaborateurs de journaux ou de grandes revues musicales En dehors de la critique, plusieurs maîtres de la musique sont également des maîtres écrivains : Saint-Saëns, que nous trouvons dans presque tous les domaines, Bourgault-Ducoudray, Vincent d'Indy, ont donné des travaux remarquables. Si nous passions hors frontière, les exemples abonderaient de

ceux qui écrivirent; retenons l'un des plus étonnants: Richard Wagner.

Le Musicologue. — Il y a encore une carrière qui paraît devoir prendre, en France, une importance qu'elle n'avait acquise jusqu'alors qu'en Allemagne, pays des patientes, laborieuses, et quelquefois, très minutieuses recherches; c'est celle de la *musicologie* ou *musicographie.* On peut prendre aisément l'une pour l'autre. Le musicologue — ou le musicographe — est un savant de date récente, tout animé, je ne dirai pas de l'amour de la musique, mais de celui de la musicographie, ce qui est une fort bonne chose pour l'avancement de cette science. Il est nécessaire que celui qui agit soit convaincu de l'importance de son action, de sa nécessité immédiate, de son retentissement quasi mondial; c'est cette conviction qui fait toute sa force, le soutient dans son labeur, lui fait accepter courageusement les peines, les déceptions, les fatigues qu'entraîne tout acte un peu prolongé dans un domaine quelconque de l'activité humaine.

Le musicologue est à la Musique, ce que l'archéologue est à l'Histoire. Pour les profanes, qui ne s'y connaissent point, ce sont deux messieurs qui collectionnent l'un, les vieilles pierres, l'autre les vieux manuscrits; pour les savants, ce sont deux collègues que le passé intéresse plus que le présent, et qui ont quelquefois la chance d'y faire de curieuses découvertes; pour eux-mêmes, ce sont d'inlassables chercheurs, tout passionnés de leur sujet. Peut-

être, pourrait-on, s'il fallait à tout prix formuler une critique, leur reprocher de renverser un peu les termes : de considérer le Musique ou l'Histoire, comme n'existant que pour servir la musicologie ou l'archéologie ; ce sont là vétilles.

Encore une fois. c'est, en France, une science qui se constitue ; ses adeptes, qui commencent à se connaître, à se grouper, à s'entendre et même à ressentir l'émulation d'heureuses rivalités, profitables au travail, lui auront bientôt conquis toute la place qu'ils ambitionnent pour elle, et pour laquelle ils luttent vaillamment. Quand elle aura acquis ses procédés, ses méthodes et les fonds qui lui manquent encore, la *musicologie* ne tardera pas à se manifester par toute une série d'ouvrages de valeur, d'une précision de documentation, d'une amplitude de recherches, d'une profusion de détails, d'une habileté et d'une finesse d'analyse qui égaleront les travaux français aux travaux germaniques restés jusqu'à présent les uniques modèles des recherches musicographiques. On voit l'immense et nouveau domaine qui s'offre là aux amis de la musique et à leur laborieuse persévérance. Si quelque jeune compositeur, que ne tourmente pas un trop vif désir de produire, veut s'y engager, il est possible qu'il en recueille, par la suite, d'appréciables avantages.

Enfin, quelques compositeurs, pressés par la nécessité, ont dû accepter des situations fort au-dessous de leurs mérites et tenir d'humbles emplois à l'orchestre (Massenet

fut timbalier), d'autres se sont fait pianistes-accompagnateurs pour cinématographes ou instrumentistes pour phonographes-enregistreurs, carrières nouvelles comme on voit. Quelques-uns se firent copistes de musique à 0 fr. 40 la page, ainsi qu'un récent exemple l'a prouvé. L'art n'a plus rien à voir ici : ce sont les coulisses, l'envers du décor, un peu triste à contempler.

***

Les carrières précédentes ne sont pas réservées aux seuls compositeurs ; d'autres bons musiciens peuvent les embrasser, et même les bien remplir, sans prétendre jamais produire une œuvre symphonique ou dramatico-lyrique. Il nous faut jeter un rapide coup d'œil sur ce qui est plus particulièrement du domaine du compositeur.

Aux éditeurs de musique, il peut offrir — ou accorder, suivant sa notoriété — des transcriptions d'œuvres symphoniques. La *transcription* s'entend ici, non des grandes paraphrases dont Liszt a donné tant d'exemples, qui sont des modèles, mais de la transposition d'écriture d'une œuvre écrite pour plusieurs instruments, à destination d'autres instruments, d'une exécution plus facile, ou plus répandue : ainsi les *transcriptions* pour piano à quatre mains, ou pour deux pianos, des grandes œuvres d'orgue de Bach, de Hændel, ou encore la transcription des quatuors de Haydn, de Mozart ou de Beethoven, pour piano à deux ou quatre mains. Dans la transcription qui

est extrêmement délicate à traiter, il faut garder tous les éléments de l'œuvre transcrite, et la reproduire littéralement, autant que possible avec les « timbres » des masses sonores qui lui donnent son caractère.

Dans la *réduction* qui demande aussi un grand tact et une conscience artistique scrupuleuse, on doit resserrer les parties d'un grand tout symphonique à l'usage d'un ou de plusieurs instruments. Alors s'ouvre un champ fort vaste, comprenant le traitement de toutes les grandes œuvres orchestrales : symphonies, oratorios, opéras, poèmes symphoniques, réduits pour piano à deux, quatre, huit mains ; pour deux pianos à quatre et huit mains. Réductions de trios, quatuors, quintettes, septuors pour piano à deux et quatre mains (1).

(1) Pour une *transcription* ou une *réduction*, un éditeur donne en moyenne de 200 à 500 fr. quand il s'agit d'une œuvre importante (symphonique, dramatique, avec chœurs) ; beaucoup moins quand il s'agit d'un simple *arrangement*. Rappelons à ce propos que Wagner, lors de son premier séjour à Paris (1839-42), dut se faire « transcripteur » et « arrangeur d'opéras » pour ne pas mourir de faim. Dans un article sur les *Arrangements faits par Wagner à Paris*, paru dans la revue *S. I. M.* du 15 mai 1913, M. L. Péreyra reproduit une lettre inédite de Wagner à l'éditeur M. Schlésinger, dans laquelle le futur auteur de *Parsifal* donne quelques chiffres intéressants : nous apprenons ainsi qu'il toucha 500 fr. pour *quatorze Suites* pour cornet à pistons, extraites d'une soixantaine de partitions ; les réductions de la *Favorite* pour piano et chant, piano seul, à 4 mains, piano avec accompagnement de flûte ou violon, arrangements pour quatuor, 2 violons et 2 cornets à pistons, lui furent payés

L'arrangement est d'ailleurs plus dangereux que la *réduction*. Ici le véritable artiste doit hésiter, « l'arrangement » d'une œuvre est, trop souvent, son pitoyable dépeçage. Plus l'œuvre est connue, plus elle a de chance de se vendre, et plus la tentation est grande de la mettre en morceaux (au propre et au figuré), d'un écoulement facile près de la clientèle : *sélections, fantaisies, mélanges,* sur un thème connu, se succèdent regrettablement. Les vieux opéras comiques ont subi ainsi des transformations inattendues, parfois grotesques, ou d'une bêtise attendrissante. Au point de vue commercial, ces procédés sont peut-être d'un excellent rapport, au regard des artistes, ils sont déplorables et tout créateur de musique, respectueux de son art, doit faire insérer, dans son traité avec un éditeur, une clause réservant tous ses droits pour les arrangements et transformations possibles de l'œuvre qu'il concède.

Quittant ces simplifications, nous verrons que le jeune compositeur peut se proposer pour l'*orchestration* d'une œuvre quand l'auteur ne peut, ou ne veut procéder lui-même à cette transformation. Il y a des élèves, au Conservatoire, trop heureux de profiter des 10 fr. offerts pour « orchestrer » (orchestres réduits de tziganes, cafés-con-

---

1150 fr.; il eut 300 fr. pour la correction de la « déplorable » partition d'orchestre de la *Favorite,* 200 fr. pour deux arrangements du *Guitarrero* et 30 fr. pour l'*Ouverture du Guitarrero* à 2 et 4 mains. Ces faits se passent de commentaires.

certs ou casinos), les valses du répertoire du jour. Aux élèves s'ajoutent quelquefois des compositeurs peu favorisés de la fortune, qui acceptent ces ingrates besognes. Nous pourrions écrire le nom d'un pauvre grand artiste, mort aujourd'hui, qu'une cruelle nécessité condamna à orchestrer — après les avoir revues et corrigées — les élucubrations d'un prétentieux musicastre qui... signait. Heureux quand l'œuvre, bonne par exception, n'était pas, tout entière, due à l'infortuné compositeur. Quand ces médiocres labeurs peuvent n'être acceptés qu'au début d'une carrière, le succès final en adoucit l'amertume, mais combien y furent soumis toute l'existence.

Dans un tout autre ordre d'idées, ou plutôt sur un plan matériel différent, quelques carrières sont encore ouvertes au compositeur-débutant. Il peut remplir la place de correcteur d'épreuves de musique, ceci exigeant les connaissances spéciales dont il est pourvu. Qu'il ne croie pas déroger en acceptant de telles besognes : la dérogation serait l'infidélité à l'idéal choisi ; elle n'est pas la soumission aux pénibles nécessités quotidiennes.

S'il possède un don mélodique facile, le compositeur de musique peut être attaché à une maison d'édition, par traité, et, fût-ce sous un pseudonyme, publier quelques modestes compositions de bonne vente.

Quant au gain approximatif, dans ces multiples champs d'activité, il est presque impossible de le fixer. Qu'il y ait

des tarifs consentis de part et d'autre, aussi bien du côté des éditeurs que de celui des artistes, cela est de petite importance. Le « tarif » varie avec la notoriété ou la déplorable obscurité du débutant; avec son habileté à présenter ce qu'il propose; avec le « flair » de l'éditeur dressé à pressentir une « bonne valeur » ou un mauvais placement. Commerce, marchandage, renonciations feintes, reprises habiles de l'éditeur-acheteur; espérances, déceptions, quelquefois surprises heureuses de l'inquiet solliciteur, telles sont les phases de l'affaire au marché où se débitent les denrées intellectuelles. section de la Musique.

Faut-il, dans ce rapide essai sur le compositeur, indiquer les échelons d'une brillante carrière?... Les premiers prix qui souvent la commencent, y compris le prix de Rome — pas toujours — puis les débuts modestes, ou le succès foudroyant (rare, celui-ci). Vient la notoriété, puis la grande notoriété; les honneurs officiels: croix suivie de rosette, ornant, en dernier lieu, l'habit vert de l'académicien. Pour le public, c'est là le dernier terme, l'ultime honneur. Et après?... Après!... Il y a cette fin que personne n'élude... Et le jugement de la postérité.

M. Daubresse.

LIBRAIRIE FISCHBACHER

33, Rue de Seine, 33 — PARIS-VI[e]

Catalogue d'Ouvrages

DE

LITTÉRATURE ET CRITIQUE MUSICALES

ordonné systématiquement



1914

Œuvres de Richard Wagner

Tristan et Isolde. Traduction nouvelle en prose rythmée exactement adaptée au texte musical allemand, par Jacques d'Offoel, avec une lettre de M. Edouard Schuré. In-12 . . . . **1 fr. 50**

Tristan et Isolde. Version française adaptée pour le chant au texte musical original, par Max Lyon. In-12. . **2 fr.**

Dix écrits de Richard Wagner, précédés d'un avant-propos, par Henri Silège. In-12. . . . . **4 fr.**

L'Anneau du Nibelung et Parsifal. Traduction nouvelle en prose rythmée exactement adaptée au texte musical allemand, par Jacques d'Offoel. In-12. . . . . **5 fr.**

Lettres de Richard Wagner à Auguste Rœckel, traduites par Maurice Kufferath. In-12. . . . . **3 fr. 50**

Quinze lettres de Richard Wagner accompagnées de souvenirs et d'éclaircissements, par Elisa Wille, née Sloman. Traduit de l'allemand par Auguste Staps. In-12, sur papier de Hollande. . . . . **5 fr.**

Correspondance avec Liszt. Traduction française, par L. Schmitt. 2 vol. in-8, 1900. . . . . **10 fr.**

Correspondance avec Mathilde Wesendonk. Journal et lettres, 1853-1871. Traduction autorisée de l'allemand, par Georges Khnopff. Préface de Henri Lichtenberger. Avec deux portraits. 2 vol. in-12. . . . . **7 fr.**

Sur la Direction de l'orchestre. Traduit de l'allemand, par J. Clément, gr. in-8. . . . . **2 fr.**

Sur les poèmes symphoniques de Franz Liszt. Lettre à M. B. Traduit de l'allemand, avec autorisation, par M. D. Calvocoressi. In-12. . . . . **1 fr.**

Tannhæuser et le Tournoi des chanteurs à la Wartburg. Traduction de J.-Albert Delpit. In-12. . . . . . **2 fr.**

Bibliographie wagnérienne française donnant la nomenclature de tous les livres français intéressant directement le wagnérisme, parus en France et à l'étranger depuis 1851 jusqu'à 1902. 1° par ordre alphabétique des noms d'auteurs et de traducteurs. 2° par ordre alphabétique des titres, par Henri Silège. In-8. . . . . **1 fr.**

Etudes sur Beethoven

Les Lieder et Airs détachés de Beethoven, par HENRI DE CURZON. — In-12, avec un tableau chronologique . . . . **2** fr.

Interprétation musicale de l'Orage.

Analyse de l'Orage de la « Symphonie pastorale » par M. GRIVEAU. — In-8 . . . . . . **1** fr.

Beethoven et ses trois styles, *Analyse des sonates de piano, suivie de l'essai d'un catalogue critique, chronologique et anecdotique de l'œuvre de Beethoven,* par W. LENZ. — Edition nouvelle avec un avant-propos, une bibliographie des ouvrages relatifs à Beethoven, par A. CALVOCORESSI, ornée d'un portrait de Beethoven, une signature et fac-simile d'écriture. Un vol. in-12. . . . . **6** fr.

Les Symphonies de BEETHOVEN (*Aperçus analytiques des cinq premières symphonies*), par EUGÈNE D'HARCOURT. — Un volume in-12. . . . . **3** fr. **50**

La Symphonie après BEETHOVEN, par FÉLIX WEINGARTNER. — *Traduit de l'allemand,* par Mme C. CHEVILLARD. — Une brochure in-12. . . **1** fr. **50**

La Symphonie après BEETHOVEN (*Réponse à* M. FÉLIX WEINGARTNER), par H. IMBERT. — Une brochure in-12 . . . . **1** fr. **50**

La Sonate pour clavier avant BEETHOVEN (*Introduction à l'étude des Sonates de Beethoven*), par HENRI MICHEL. — Un volume in-8. . . . . **4** fr.

Fidelio de L. van BEETHOVEN, *Etude historique et critique* par MAURICE KUFFERATH. — In-16, orné de 29 illustr. et de nombreux exemples de musique. . . . . **6** fr.

FIDELIO, Opéra en 2 actes de L. van Beethoven. Paroles de MAURICE KUFFERATH. — D'après la pièce originale (*Lénore ou l'amour conjugal*, de *J.-N. Bouilly* et la version allemande de *J. Sonnleithner* et *Fr. Treitschke.* Seule édition conforme à la représentation donnée au Théâtre de la Monnaie. In-16. **1** fr. **50**

*

Robert Schumann I. — ETUDES CRITIQUES

-:- ROBERT SCHUMANN -:-

Son œuvre pour piano, par MARGUERITE D'ALBERT

Un volume in-12, orné d'un portrait. . . . . . 3 fr.

AUTOUR D'UNE SONATE

Etude sur Robert Schumann

par JEAN HUBERT

Un volume in-8. . . . . 3 fr. 50

UN SUCCESSEUR DE BEETHOVEN

ETUDE SUR ROBERT SCHUMANN

par LÉONCE MESNARD

Grand in-8 . . . . 2 fr.

Robert Schumann

(*Etude suivie de « Conseils aux jeunes musiciens »*)

par AYMAR DE NESSIRY

Un vol. in-12. . . . . 3 fr. 50

L'Ame chantante de Robert Schumann

par R. DE LAUNAY

In-16 . . . . 1 fr. 50

II. — ŒUVRES

Lettres choisies de Robert Schumann

(1827-1854)

Traduites de l'allemand par Mme MATHILDE P. CRÉMIEUX.
2 vol. in-12, avec une notice biographique. 7 fr.

Ecrits sur la Musique et les Musiciens

par ROBERT SCHUMANN

Traduction de M. HENRI DE CURZON

Nouvelle série

Mendelssohn. — Chopin. — Schumann. — Stamaty. — Liszt. — Hiller. — Niels Gade. — L. Lacombe. — Brahms. — Mélanges. — Petites notes de théâtre.
1 vol. in-12, 1898 . . . . 3 fr. 50

Jean-Sébastien Bach

Jean-Sébastien Bach

par J.-N. FORKEL

Vie, Talents et Travaux

Ouvrage traduit de l'allemand par F. GRENIER.

Un volume in-18 illustré. . . . . 2 fr. 50

L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach

par ANDRÉ PIRRO

Un beau volume grand in-8. . . . . 20 fr.

TABLE DES MATIÈRES : Introduction. — I. Direction des motifs. — II. Formation des motifs. — III. La formation rythmique des motifs. — IV. Les mélodies simultanées. — V. Le commentaire de l'enseignement instrumental. — VI. L'orchestration. — VII. La traduction du texte. — VIII. Les principales formes de composition dans la musique vocale de Bach. — IX. Les compositions jointes, successivement, à des textes de valeur différente. — X. L'expression dans la musique instrumentale de Bach. — XI. Bach et la musique ancienne. — XII. Jean-Sébastien Bach, cantor allemand.

Jean-Sébastien BACH, le Musicien-Poète

par ALBERT SCHWEITZER

Grand in-8, 3e édition ornée d'un portrait . . 10 fr.

Le Descriptif chez Bach

par GUSTAVE ROBERT

Une brochure grand in-8. . . . . 2 fr. 50

Mozart

Lettres de W.-A. MOZART. — *Traduction complète avec introduction, notes et tables,* par HENRI DE CURZON — Un volume in-8 *épuisé* . . 15 fr.

Nouvelles Lettres des dernières années de la vie de MOZART, *traduites* par HENRI DE CURZON. — Un volume in-12 . . . . 2 fr. 50

Essai de Bibliographie Mozartine, par HENRI DE CURZON. — Revue critique des ouvrages relatifs à W.-A. Mozart et à ses œuvres. Gr. in-8, 1906. 1 fr. 50

François Liszt

Correspondance de Richard WAGNER avec F. LISZT

traduite par L. SCHMITT

2 vol. in-8. . . . . 10 fr.

Correspondance entre Liszt et Bulow

par LA MARA

Un volume in-8. . . . . 7 fr. 50

Correspondance entre Liszt et Charles-Alexandre de Saxe

par LA MARA

Un vol. in-8. . . . . 6 fr. 25

Lettres de Liszt à Mme de Sayn-Wittgenstein

par LA MARA

Un volume in-8. . . . . 10 fr.

CHOPIN

par F. LISZT

Un vol. in-8, 5e édit. . . . . 7 fr. 50

Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie

par F. LISZT

In-8. . . . . 7 fr. 50

Meyerbeer

L'Œuvre de MEYERBEER, par HENRY EYMIEU. Un volume in-12. . . . . 3 fr. 50

L'Œuvre théâtrale de MEYERBEER, *Etude critique* par E. DESTRANGES. Un volume in-12. . 2 fr.

MEYERBEER, *Notes et Souvenirs d'un de ses Secrétaires*, par JOHANNÈS WEBER. Un vol. in-12. . 3 fr.

Etudes sur Berlioz

Lettres inédites de Hector Berlioz
à Thomas Gounet

publiées par G. Allix et Michoud

In-8. . . . . 2 fr.

Sur les Eléments dont s'est formée la personnalité artistique de Berlioz

par G. Allix

In-8. . . . . 2 fr.

CENTENAIRE DE HECTOR BERLIOZ

Guide musical du 29 novembre 1903

Grand in-8. . . . . 2 fr.

Les Grandes Etapes dans l'Œuvre de Hector Berlioz

La Symphonie fantastique (1829-1832)

par Paul Magnette

In-8, orné d'un portrait. . . . . 1 fr. 50

BERLIOZ ÉCRIVAIN

par Paul Norillot

In-8. . . . . 2 fr.

Hector Berlioz et le Mouvement de l'Art contemporain

par Georges Noufflard

In-12. . . . . 2 fr.

LES TROYENS DE BERLIOZ

Etude analytique

par Et. Destranges

In-12 . . . . 0 fr. 75

Histoire de la Musique

HISTOIRE DE LA MUSIQUE EUROPÉENNE (1850-1914)

Les Hommes — Les Idées — Les Œuvres

par Camille Mauclair

In-16, 2e édition. . . . . **3 fr. 50**

Histoire de la Musique moderne et des Musiciens célèbres

depuis l'ère chrétienne jusqu'à nos jours

par F. Marcillac

In-12 . . . . **3 fr. 50**

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

DEPUIS L'ANTIQUITÉ JUSQU'A NOS JOURS

par H. Woollett

Tome Ier : **Des Origines à Bach.** In-16, ill., 2e édit. **3 fr. 50**

— II : **De Bach à Beethoven.** In-16, illustré. . **3 fr. 50**

Le tome III doit paraître incessamment

LA MUSIQUE ACTUELLE en Allemagne et en Autriche-Hongrie

par Eugène d'Harcourt

In-12, orné de nombreuses illustrations. . . **7 fr. 50**

LA MUSIQUE ACTUELLE EN ITALIE

par Eugène d'Harcourt

In-12, avec de nombreuses illustrations. . . . **5 fr.**

La Musique actuelle dans les Etats Scandinaves

par Eugène d'Harcourt

In-12, illustré . . . . **3 fr. 50**

RAPPORT OFFICIEL SUR LA MUSIQUE EN SCANDINAVIE

par Paul Viardot

In-12. . . . . **3 fr.**

Essai historique sur la Musique en Russie

par A. Pougin

In-12. . . . . **4 fr.**

Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie

par F. Liszt

In-8. . . . . 7 fr. 50

LA MUSIQUE ET LES MUSICIENS

par C. Bergmans

Grand in-8. . . . . 7 fr.

LA MUSIQUE A PARIS

Etudes critiques sur les concerts, par Gustave Robert

In-12. Années 1895-1897. 3 vol. Chaque. . 3 fr. 50

Dix Années d'Ephémérides musicales

par Félix Boisson

In-12 . . . . 3 fr. 50

LES CONCERTS CLASSIQUES EN FRANCE

par E. Lucas

In-12, avec un frontispice à l'eau-forte . . . . 4 fr.

Les Concerts en France sous l'ancien Régime

par Michel Brenet

In-16. . . . . 5 fr.

LA POUPLINIÈRE ET LA MUSIQUE DE CHAMBRE AU XVIIIe SIÈCLE

par Georges Cucuel

Grand in-8, orné de 3 héliogravures et d'un fac-simile d'autographe. . . . . 20 fr.

ÉTUDES SUR UN ORCHESTRE AU XVIIIe SIÈCLE

– L'Instrumentation chez les Symphonistes de La Pouplinière –
– Œuvres musicales de Gossec, Schencker et Gaspard Procksch –

par Georges Cucuel

Grand in-4, avec textes musicaux en partition. 15 fr.

DOCUMENTS, MÉMOIRES ET VŒUX

du Congrès International d'Histoire de la Musique

tenu à Paris en juillet 1900, par Jules Combarieu

In-8. . . . . 15 fr.

LA MUSIQUE EN PROVENCE

et le Conservatoire de Marseille, par André Gouirand

In-12. . . . . 3 fr. 50

Biographies diverses

MASSENET

par ARTHUR POUGIN

In-16, ouvrage tiré à 300 exemplaires avec illustrations et autographes et une bibliographie complète des œuvres de Massenet . . . . **5** fr.

Claude Debussy et son Œuvre

par DANIEL CHENEVIÈRE

In-16, richement illustré. . . . . **2** fr.

VINCENT D'INDY

Sa vie et son œuvre

par LOUIS BORGEX

In-16, orné de nombr. photographies. . . . . **2** fr.

PAUL DUKAS

Un Musicien français, par GUSTAVE SAMAZEUILH

In-16, orné de nombr. gravures et de fac-similés. **2** fr.

AUGUSTA HOLMÈS & LA FEMME COMPOSITEUR

par Mme BARILLON-BAUCHÉ

In-16, orné de 6 portraits et gravures. . . . **2** fr.

L'Œuvre dramatique de César Franck

Hulda et Ghiselle

par CH. VAN DER BORREN

In-12 . . . . **3** fr. **50**

Episodes de la Vie de Rubinstein

par IVAN MARTINOFF

Un vol. in-12, orné d'un portrait. . . . **1** fr. **50**

CÉSAR CUI

Esquisse critique par la comtesse MERCY-ARGENTEAU
Un volume grand in-8, orné d'un portrait. . . **6** fr.

A. BOIELDIEU

Sa vie et ses œuvres, par G. HÉQUET
Un volume in-8, orné d'un portrait. . . . . **3** fr.

AUBER

Sa vie et ses œuvres, par B. JOUVIN
Un volume in-8, avec portrait et autographes. . **3** fr.

HEROLD

Sa vie et ses œuvres, par B. JOUVIN
Un volume in-8, avec portrait et autographes. . **5** fr.

Un artiste auvergnat : E. CHABRIER

par J. DESAYMARD
Un volume in-8, orné de 3 illustrations photographiques et d'un autographe. . . . . **2** fr.

Un compositeur valenciennois : Edmond MEMBRÉE

par LÉON MENTION
Un volume in-8 illustré. . . . . **2** fr.

Jean-François LE SUEUR (1760-1837)

Essai de contribution à l'histoire de la musique française,
par F. LAMY
Un volume in-8, orné de nombreuses illustrations. **5** fr.

MÉHUL

Sa vie, son génie, son caractère, par A. POUGIN
Un vol. in-8, orné d'un portrait. 2e éd. . . . **7** fr. **50**

DIETRICH BUXTEHUDE

par ANDRÉ PIRRO
In-8. . . . . **20** fr.

C. Saint-Saëns

Sa vie et son œuvre, par JEAN BONNEROT

In-12, orné de nombreux portraits, gravures et fac-similés d'autographe . . . . **2** fr.

GABRIEL FAURÉ ET SON ŒUVRE

par LOUIS VUILLEMIN

In-12, orné de portraits, de gravures et de fac-similés d'autographe . . . . **2** fr.

Vie d'un Compositeur moderne

LOUIS NIEDERMEYER

(1802-1861)

Introduction de CAMILLE SAINT-SAENS

In-4, orné d'un portrait de Niedermeyer et de nombreuses héliogravures hors texte . . . . . . **5** fr.

Testament d'un Musicien

par ARVED POORTEN

Avec un autographe d'*Ant. Rubinstein*

In-12 . . . . **3** fr. **50**

CHERUBINI

(1760-1842)

Notes et Documents inédits

par M. QUATRELLES L'EPINE

In-4, orné de nombreux portraits de Cherubini, de gouaches, d'aquarelles, de lavis et de dessins à la sépia par Cherubini et de plusieurs fac-similés d'autographes . . . . **7** fr. **50**

PONCHARD

par AMÉDÉE MÉREAUX

In-8. . . . . **2** fr.

Un Musicien oublié

CATEL

(1773-1830)

par Fréd. Hellouin et J. Picard

Préface de *Julien Tiersot*

In-18 . . . . **2** fr. **50**

Rodolphe KREUTZER

SA JEUNESSE A VERSAILLES

(1756-1789)

par J. Hardy

In-8, orné d'un portrait et de 3 fac-similés d'autographes . . . . **3** fr.

Ole BULL, *violoniste norvégien*

par Cécile Gay

In-24 . . . . **1** fr.

Les Grands Violonistes du Passé

par Alberto Bachmann

Grand in-4, avec de nombreuses illustrations, des autographes et un tableau généalogique allant de Corelli aux violonistes les plus modernes. Broché. . **50** fr.
Relié amateur . . . . **65** fr.

SYMPHONISTES ET VIRTUOSES

Silhouettes et Médaillons

BACH — HAENDEL — RAMEAU — HAYDN — MOZART
BEETHOVEN — WEBER — SCHUBERT — MENDELSSOHN
SCHUMANN — BIZET

par A. Marmontel

In-12 . . . . **5** fr.

Etudes et Biographies musicales

CH.-M. WIDOR — V. D'INDY — BENJ. GODARD
ALEX. GUILMANT — THÉOD. DUBOIS, ETC.

par Henry Eymieu

In-12, avec préface de *A. Dorchain* . . . . . . **2** fr.

Monographies diverses

Notes et Documents sur l'Opéra-Comique *et quelques-uns de ses artistes pendant la Révolution*, par Emile Baux. In-8, orné de 3 autographes. . **2** fr.

Histoire de 100.000 Pianos et d'une Salle de Concert, par O. Commettant. In-12, orné de 4 portraits et d'une gravure. . . . . **5** fr.

Favart. *L'Opéra-comique et la Comédie-vaudeville* aux XVIIe et XVIIIe siècles, par Aug. Font. Gr. in-8. **10** fr.

L'Argot musical. *Curiosités anecdotiques et philologiques*, par Emile Gouget. In-12. . . . . . . **5** fr.

L'Œuvre de L.-A. Bourgault-Ducoudray, par Gringoire. In-8, avec portraits et autographes. **1** fr.

Princesse d'Auberge. Musique de G. Blockx. Poème de N. de Tière. Analyse thématique par M. G. de Groo. In-12. . . . . **1** fr.

« **Henri VIII** » **et l'Opéra français.** *Etude sur Camille Saint-Saëns*, par Ed. Hippeau. In-8. **2** fr. **50**

Chansons Populaires recueillies dans le Vivarais et le Vermandois, par Vincent d'Indy, préface de J. Tiersot. In-8. . . . . **2** fr.

Fervaal. Action musicale en 3 actes et un prologue, par Vincent d'Indy. In-12. . . . . **2** fr.

Salomé. Poème de O. Wilde. Musique de R. Strauss. Etude critique par M. Kufferath. In-12. **2** fr. **50**

Notice sur « Esclarmonde », par Ch. Malherbe. In-12. **2** fr.

La Visite de R. Wagner à Rossini (1860). Souvenirs personnels. Détails inédits et commentaires, par E. Michotte. In-8, avec portraits. . . . **1** fr. **50**

« **Otello** » **de Verdi et le Drame lyrique**, par Georges Noufflard. In-12. . . . . . . **0** fr. **50**

Pour Notre Musique. Quelques observations sur la question d'une école lyrique espagnole, par F. Pedrell. In-12 . . . . **2** fr.

Le Magasin de Décors de l'Opéra (Rue Richer). *Son histoire* (1781-1893), par Constant Pierre. In-8. **1 fr. 50**

Le Magasin de Musique à l'usage des Fêtes nationales et du Conservatoire, par CONSTANT PIERRE. In-8 . . . . **5** fr.

Le Musée du Conservatoire National de Musique, par LÉON PILLAUT.
1er supplément au catalogue de 1884. In-12. **1** fr. **50**
2e — — In-12. **1** fr. **50**
3e — — In-12. **1** fr. »

Descartes et la Musique, par ANDRÉ PIRRO. In-8. **5** fr.

L'Orgue de Cavalier. *Journal de Modeste Simple*, par LAURENT DE RILLÉ. In-12. . . . . **3** fr. **50**

Partitions lues au Piano. *Saint Julien l'hospitalier*, de CAMILLE ERLANGER. Analyse thématique, par LOUIS DE ROMAIN. In-8. . . . . **2** fr.

La Musique à Marseille. *L'art en province*. Essai de littérature et de critique musicales, par ALEXIS ROSTAND. In-12. . . . . **2** fr. **50**

La Jeune Ecole musicale espagnole et F. Pedrell, par L. DE SARRAN D'ALLARD. In-8. **1** fr. **50**

Freischütz. Opéra-romantique de C.-M. VON WEBER. Poème de KIND. Traduit et précédé d'une historique de l'œuvre et de ses adaptations françaises, par GEORGES SERVIÈRES. In-16, orné de 2 portraits. **2** fr.

Le Fils de l'Etoile. Drame musical de C. MENDÈS et C. ERLANGER. Etude et analyse thématique de la partition, par E. DE SOLENIÈRE. In-12. . . . . **2** fr.

Les Origines de la Musique de clavier en Angleterre, par CH. VAN DEN BORREN. In-8. . **6** fr.

Charles-Quint musicien, par E. VAN DEN STRAETEN. In-8, avec une phototypie et 3 planches de musique. . . . . **5** fr.

Chansons Populaires du Pays de France, avec notices et 2 accompagnements de piano, par J.-B. WECKERLIN. 2 vol. gr. in-8. . . . . . **14** fr.

La Mouche des Croches, par WILLY. In-12. **3.50**

Nouvel Aperçu historique sur la Musique en Alsace en général *et à Strasbourg en particulier* (1840 à 1913), par A. OBERDŒRFFER. In-8. **2** fr. **50**

Ouvrages de Hugues Imbert

SYMPHONIE

Mélanges de critique littéraire et musicale

(Rameau et Voltaire, R. Schumann, Un portrait de Rameau, Stendhal, Beatrice et Benedict, Manfred).

Un volume in-8, avec un portrait de Rameau. . **5** fr.

PORTRAITS ET ÉTUDES

(César Franck, C.-M. Widor, E. Colonne, J. Garcin, Ch. Lamoureux, *Faust* de R. Schumann, le *Requiem* de Brahms, Lettres inédites de G. Bizet).

Un volume in-8, orné d'un portrait de Bizet. . **6** fr.

Profils d'artistes contemporains

(A. de Castillon, P. Lacombe, Ch. Lefebvre, Massenet, Rubinstein, Ed. Schuré).

Un volume in-8, orné de 6 portraits. . . . . . **6** fr.

MÉDAILLONS CONTEMPORAINS

(Amiel, Bizet, Bruneau, Gustave Charpentier, L. Diemer, Fantin-Latour, Benj. Godard, Raoul Pugno, etc.).

Un vol. in-12, avec une reproduction d'un tableau de Fantin-Latour. . . . . **4** fr.

NOUVEAUX PROFILS DE MUSICIENS

(R. de Boisdeffre, Th. Dubois, A. Gounod, Augusta Holmès, Ed. Lalo, E. Royer).

Un volume in-8, avec 6 portraits . . . . . **6** fr.

JOHANNÈS BRAHMS

Sa vie et son œuvre. Préface de Edouard Schuré

Un volume in-8, avec portrait . . . . **6** fr.

Etude sur Johannès BRAHMS

avec le catalogue de ses œuvres

In-8. . . . . **1** fr.

Charles GOUNOD

Les mémoires d'un artiste et l'autobiographie

In-12 . . . . **2** fr.

REMBRANDT et Richard WAGNER

Le clair-obscur dans l'art

In-8. . . . . **1** fr. **25**

Ouvrages de M. Arthur Pougin

Méhul. *Sa vie, son génie, son caractère.* In-8, avec un portrait d'après le pastel de Ducreux, 2e édit. **7** fr. **50**

Monsigny et son temps. *L'Opéra-Comique et la Comédie-Italienne.* Les auteurs, les compositeurs, les chanteurs. In-8, orné de 36 illustrations d'après les estampes originales. . . . . **10** fr.

Pierre Jélyotte et les Chanteurs de son temps. *Un Ténor de l'Opéra au XVIIIe siècle.* In-8, orné de nombreuses illustrations. . . . . **5** fr.

Madame Favart (1729-1772). *Etude théâtrale.* Grand in-8, orné de 14 illustrations documentaires. . **3** fr.

Jean-Jacques Rousseau musicien. In-8, orné d'un portrait et de 3 gravures. . . . . . . **5** fr.

Les Guarnerius. *Une famille de grands luthiers italiens.* In-8, orné de nombreuses illustrations. **3** fr.

Un Directeur d'Opéra au XVIIIe siècle. *L'Opéra sous l'Ancien régime et la Révolution.* In-8.

Le Théâtre à l'Exposition universelle de 1889. *Notes et descriptions. Histoire et souvenirs.* In-8. **3** fr.

Musiciens du XIXe siècle (Auber, Rossini, Donizetti, Amb. Thomas, Verdi, Gounod, V. Massé, Reyer, Delibes). In-12, orné de 9 autographes. . **3** fr. **50**

Massenet. *Etude biographique et critique.* In-16, illustré. Tiré à petit nombre. . . . . **5** fr.

Essai historique sur la Musique en Russie. In-12. . . . . **4** fr.

Ouvrages de M. Henry de Curzon

Les Dernières Années de Piccini à Paris. In-8. . . . . **1** fr. **50**

La Légende de Sigurd dans l'Edda. *L'Opéra de E. Reyer.* In-12. . . . . **3** fr. **50**

Salammbô. *Le Poème et l'Opéra.* In-8. . **1** fr. **50**

Les Grands Succès de l'Opéra, *de 1673 à 1825 et ce qu'il en reste.* In-8. . . . . **1** fr.

L'Evolution lyrique au Théâtre *dans les différents pays. Etude chronologique.* In-4. . . . . . . **3** fr.

Felipe Pedrell et les « Pyrénées ». In-8. **1.50**

Les Lieder et Airs détachés de Beethoven. In-12. . . . . **2** fr.

Essai de Bibliographie mozartine. Revue critique des ouvrages relatifs à W. A. Mozart et à ses œuvres. In-8. . . . . **1** fr. **50**

La Parodie au Théâtre : Les Folies-Dramatiques (1853). Grand in-4, illustré. . . . . . **2** fr.

Le Musée de la Comédie-Française. In-8, orné de 2 gravures. . . . . **1** fr. **50**

La Comédie-Française à Saint-Jean-de-Latran. *Service funèbre en l'honneur de Crébillon* (1762). In-8. . . . . **2** fr.

Le Théâtre de l'Espagne à propos de plusieurs publications. In-8. . . . . **1** fr.

Le Théâtre de Jose Echegaray. *Un Théâtre d'idées en Espagne.* In-8 . . . . **5** fr.

Contes Epiques. In-12. . . . . **3** fr. **50**

Musiciens du Temps passé. *Weber, Mozart, Méhul, Hoffmann, Schubert.* In-12, avec portraits, 2 planches de musique. . . . . **4** fr.

Croquis d'Artistes (Faure, Lassalle, Saliza, Fugère, Mmes Viardot, Carvalho, Nilsson, Krauss, Rose Caron, Galli-Marié. In-4, orné de 16 portraits . . . **10** fr.

Ouvrages de M. Julien Tiersot

MUSIQUES PITTORESQUES

Promenades musicales à l'Exposition de 1889

In-8 . . . . **3** fr. **50**

Sur le Jeu de Robin et Marion d'Adam de la Halle

XIIIe siècle

Grand in-8. . . . . **2** fr.

Trois Chants du 14 Juillet

sous la Révolution

Avec portraits et musique de Gossec et Méhul.

In-8 . . . . **1** fr. **50**

Ronsard et la Musique de son temps

Œuvres musicales de

Certon, Goudimel, Janequin, Muret, Mauduit.

In-12 . . . . **3** fr.

CHANSONS POPULAIRES

recueillies dans les Alpes françaises

(Savoie et Dauphiné)

In-4, avec gravures et mélodies . . . . **40** fr.

Notes d'Ethnographie musicale

1re Série : Japon, Chine et Indo-Chine, Inde, Asie Centrale, Arménie, Arabie.

Grand in-8, avec 11 planches hors texte . . **7** fr. **50**

Notes d'Ethnographie musicale

2e Série : La musique chez les peuples indigènes de l'Amérique du Nord (Etats-Unis et Canada).

Grand in-8 . . . . **4** fr.

Etude sur « Les Maîtres-Chanteurs :: :: :: :: :: :: de Nuremberg » de Richard Wagner

Grand in-8, avec un portrait, 8 gravures et des exemples de musique. . . . . **5** fr.

Ouvrages de M. Albert Soubies

Soixante-sept ans à l'Opéra **en une page**
du *Siège de Corinthe* à la *Walkyrie* (1826-1893).
In-4, avec un tableau . . . . **15** fr.

Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique
en deux pages
de la première de *La Dame Blanche* à la 1.000ᵉ de *Mignon*
(1825-1894)
In-4, avec 2 tableaux. . . . . **15** fr.

La Comédie-Française depuis l'Epoque romantique
(1825-1894)
Avec un tableau, par ordre chronologique, des pièces représentées à la Comédie-Française, du 1er janvier 1825 au 31 décembre 1894. In-4 . . . . . **12** fr.

HISTOIRE DU THÉATRE-LYRIQUE (1851-1870)
Avec un tableau des ouvrages représentés du 27 septembre 1851 au 1er juin 1870. In-4 . . **6** fr.

Le Théâtre-Italien au temps de Napoléon et de la Restauration
D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS
In-4, orné de 13 planches . . . . **3** fr.

Le Théâtre-Italien de 1801 à 1913
Grand in-4, orné de 88 illustr. dont quelques-unes hors texte et d'un tableau des pièces représentées. **15** fr.

Un Problème de l'Histoire musicale en Espagne
In-8. . . . . **1** fr.

MUSIQUE RUSSE ET MUSIQUE ESPAGNOLE
D'APRÈS DES NOTES ET DES INDICATIONS NOUVELLES
In-8 . . . . **1** fr. **50**

DOCUMENTS INÉDITS SUR LE " FAUST " DE GOUNOD
par A. Soubies et H. de Curzon
In-4, illustré . . . . **3** fr.

MÉLANGES SUR RICHARD WAGNER
par A. Soubies et Ch. Malherbe
In-12 . . . . **3** fr. **50**

Ouvrages de M. Et. Destranges

Tannhæuser, de RICHARD WAGNER. Etude analytique, in-12. **0 fr. 75**

Le Théâtre à Nantes, depuis ses origines jusqu'à nos jours, gr. in-12 . . . . **5 fr.**

L'Œuvre théâtrale de Meyerbeer. Etude critique, in-12. **2 fr.**

Samson et Dalila, de SAINT-SAENS. Etude analytique, in-12. **1 fr.**

L'Evolution musicale chez Verdi. — *Aïda.* — *Othello.* — *Falstaff*, in-12. . . . . **1 fr. 50**

Les femmes dans l'œuvre de Richard Wagner. — Préface de ALFRED BRUNEAU, petit in-4, avec 20 dessins inédits de A. DE BROCA . . . . **10 fr.**

Hânsel et Grétel. — Pièce lyrique, d'ENGELBERT HUMPERDINCK. — Etude analytique et thématique, in-12, avec portrait du compositeur. . . . . **1 fr.**

L'Œuvre lyrique de César Franck. — Ruth. — Rédemption. — Rebecca. — Les Béatitudes. — Hulda. — Ghiselle. — Les mélodies, in-12. . . . . **2 fr.**

Une partition méconnue. — Proserpine, de CAMILLE SAINT-SAENS. — Etude analytique, in-12. . . . . . **1 fr.**

Le Rêve, d'ALFRED BRUNEAU. Etude thématique et analytique de la partition, in-12, avec un portrait. . . **1 fr.**

Briséis, d'EMMANUEL CHABRIER. Un chef-d'œuvre inachevé. Etude thématique et analytique, in-12. . . . **0 fr. 50**

Fervaal, de VINCENT D'INDY. Etude thématique et analytique, in-12. . . . . **1 fr.**

Les Troyens, de BERLIOZ. Etude analytique, in-12. **0 fr. 75**

Messidor, d'A. BRUNEAU. Etude analytique et critique, in-12 . . . . **1 fr. 50**

Sancho, de E. JAQUES DALCROZE, in-12. . . . . **1 fr. 50**

Le Vaisseau-fantôme. Etude analytique et thématique, in-12 . . . . **1 fr.**

L'Attaque du Moulin d'A. BRUNEAU. Etude analytique et thématique, in-12. . . . . **1 fr.**

Emmanuel Chabrier et Gwendoline, in-12, 1904. . **1 fr.**

L'Enfant-roi, d'ALFRED BRUNEAU. Etude analytique et thématique, in-12. . . . . **1 fr. 50**

L'Etranger, de M. VINCENT D'INDY. Etude analytique et thématique, in-12. . . . . **1 fr.**

La Faute de l'abbé Mouret, de A. BRUNEAU, in-12. **1 fr. 50**

Kérim. Le Requiem. La Belle au Bois dormant. Penthésilée. Les Lieds de France. Les Chansons à danser, d'ALFRED BRUNEAU, in-12. . . . . **1 fr. 50**

Naïs Micoulin, d'ALFRED BRUNEAU, in-12. . . . . . **1 fr.**

L'Ouragan, d'ALFRED BRUNEAU. Etude analytique et thématique, avec un portrait, in-12. . . . . **1 fr. 50**

Les Bacchantes. — Les Chants de la vie. — L'Amoureuse leçon d'ALFRED BRUNEAU. In-16 . . . . **1 fr.**

Instruments de Musique et Facture Musicale

Antoine Stradivarius (1644-1737). *Sa vie et ses œuvres*, par W. H., A. F., F. S. A. et Alfred Hill. Introduction de M. Camille Barrère. Traduit de l'anglais, par Maurice Reynold. In-4, enrichi de nombreux dessins et de 30 planches hors texte, dont 21 en couleurs . . . . **60** fr.

Les Guarnerius. *Une famille de grands luthiers italiens*, par Arthur Pougin. In-8, orné de nombreuses illustrations . . . . **3** fr.

Le Secret des célèbres Luthiers italiens, *découvert et expliqué*, par Otto Miggé. In-8, avec portrait de l'auteur . . . . **5** fr.

Gaspard Duiffoproucart et les Luthiers lyonnais du XVe siècle. Etude historique, accompagnée de pièces justificatives, par H. Coutagne. In-8, orné d'un portrait en héliogravure. . . . . **5** fr.

Les Jeux d'Orgue et leurs Timbres. Leurs combinaisons et les phénomènes acoustiques qu'ils présentent, par Charles Locher. Traduction de *Jean Bovet*. In-8, 2e édition, revue et ornée d'un portrait et de 12 figures dans le texte. . . . . **4** fr.

Notes historiques et critiques sur l'Orgue, par E. de Bricqueville. Préface de *C.-M. Widor*. In-8 . . . . **2** fr.

Les Instruments de Musique anciens et modernes. *Essai sur la musique et l'expression musicale et sur l'esthétique du son*, par E. de Rey-Pailhade. Etude historique. Grand in-8, orné de 150 dessins. **7** fr. **50**

La Musique au Musée de St-Germain-en-Laye, par M. Daubresse. In-12, orné de nombreuses illustrations . . . . **1** fr. **50**

Ouvrages de M. E. de Bricqueville

Deux Abbés d'opéra au siècle dernier. *J. Pellegrin* (1663-1745 et *F. Arnaud* 1721-1807). In-8 . . . . 2 fr.
L'Evolution du Drame lyrique. Conférence. In-8 . . 1 fr.
La Couperin. *Un orchestre d'anciens instruments à Versailles.* In-8, orné de nombreuses illustrations . . 1 fr.
Le Livret d'Opéra français de Lully à Glück (1672-1779). In-8. . . . . 3 fr. 50
Franz Liszt. Esquisse. In-12. . . . . 2 fr.
Catalogue sommaire de la Collection d'instruments de musique anciens. formée par le comte de Bricqueville. In-8. . . . . 4 fr.
Les Ventes d'instruments de musique au XVIIIe siècle. In-8. . . . . 2 fr.
Le Songe d'un Collectionneur. *Dialogue des morts.* In-12. 2 fr.
Le Piano de Mme du Barry et le Clavecin de la reine Marie-Antoinette. In-8. . . . . 1 fr.
La Viole d'amour. In-8. . . . . 2 fr.
Les Musettes. In-12, orné d'un portrait . . . . . 2 fr.
Les Pochettes de Maîtres de danse. In-12 . . . . 1 fr.
Notice historique sur la Vielle. In-8, 2e édition, ornée de nombreuses illustrations. . . . . 3 fr. 50
Notes historiques et critiques sur l'Orgue. Préface de C.-M. Widor. In-8 . . . . 2 fr.

Ouvrages de E. Thoinan

Louis Constantin (1624-1657). *Roi des violons.* Notice biographique. In-4, orné d'un fac-simile. . . . . . 4 fr.
Déploration de Guillaume Crétin sur le trépas de Jean Okeghem. Remise au jour, précédée d'une introduction biographique et critique et annotée. In-8 . . . . 2 fr.
Maugars. *Célèbre joueur de viole.* In-8 . . . . . 4 fr. 50
Les Origines de la Chapelle-musique des Souverains de France. In-16. . . . . 2 fr. 50
Antoine de Cousu *et les singulières destinées de son livre rarissime « La Musique Universelle ».* In-16 . . . 3 fr.
Les Hotteterre et les Chédeville. Célèbres joueurs et facteurs de flûtes, hautbois, bassons et musettes, des XVIIe et XVIIIe siècles. In-4, orné de portraits et de fac-similés. 6 fr.
Les Hotteterre. Nouvelles recherches, par N. Mauger. (Supplément à la brochure de *E. Thoinan.*) In-8. 5 fr.

Technique et Critique Musicales

Essai de Philologie musicale. Etudes d'histoire et d'esthétique comparées sur la musique à travers les âges, par PAUL D'ACOSTA. In-8. . . . . . **3** fr. **50**

Métronomie expérimentale (Paris-Bayreuth-Munich), par H. ALVIN et R. PRIEUR. In-12. . . . **5** fr.

La Musique et le Drame. Etude d'esthétique, par CH. BEAUQUIER. In-12, 2e édition. . . . . **3** fr. **50**

Essai de Philosophie instrumentale. *L'art du violon*, par MAURICE CLERJOT . . . . . . **3** fr. **50**

La Musique et les Arts plastiques, par ERNEST CLOSSON. In-12. . . . . **1** fr. **25**

De la Corrélation des Sons et des Couleurs en art, par ALBERT COZANET. In-12 . . . . **0** fr. **75**

L'Analyse et la Composition mélodiques, par E. CREMERS. Grand in-8. . . . . **2** fr. **50**

La Musique et l'Oreille. Bases rationnelles de la musique. Le faux pas de l'art nouveau ou musique dite de l'avenir, par L. DANION. In-12. . . . . **4** fr.

Dans les Propylées de l'Instrumentation, par EM. ERGO. In-8. . . . . **7** fr. **50**

Les Rythmes du Regard et la dissociation des doigts, par MARIE JAELL. In-12, avec 131 figures dans le texte . . . . **2** fr. **50**

Les Principes rationnels de la Technique du Violon, par F. KŒCKERT. In-12 . . . . **2** fr.

Philosophie et Musique, par LOUIS LACOMBE. In-8, orné d'un portrait. . . . . **7** fr. **50**

Exposé d'une Théorie de la Musique, par D. DE LANGE. Grand in-8 . . . . **5** fr.

Préface pour des Musiciens, par HENRY MAUBEL. In-12 . . . . **3** fr. **50**

La Religion de la Musique, par CAMILLE MAUCLAIR, 6e édition. In-12. . . . . **3** fr. **50**

Harmonie et Mélodie. Le rôle de l'élément mélodique dans la formation de l'harmonie dissonante, par EDMOND MONOD. In-12. . . . . . . **1** fr. **25**

Les Procédés du Langage musical. Leur théorie et leur application pratique, par PH. MOUSSET. In-8. **3** fr. **50**

Pour l'Art, par JOACHIM NIN. In-24 . . . . **1** fr. **50**

Idées et Commentaires, par J. NIN. In-12. **3** fr.

Des Sources naturelles de la Musique. Recherches et déductions dans la théorie musicale et les harmoniques, par G. PAILLARD-FERNEL. In-8. **5** fr.

La Pluralité des Modes et la théorie générale de la musique, par XAVIER PERREAU. In-8 . . . . . **5** fr.

L'Evolution de la Musique, par ELIE POIRÉE. In-12. **3** fr. **50**

Physiologie de l'Harmonie, par HENRY RAYMOND. In-8 . . . . **6** fr.

La Musique et la Science, par H. SAINT-GEORGE. Traduction de *L. Pennequin*. In-8. . . . . . **2** fr.

La Musique dans ses rapports avec l'intelligence et les émotions. Essai d'esthétique musicale, par J. STAINER. Traduction de *L. Pennequin*. In-8, 2e édition . . . . **2** fr.

Essai de Musique transcendantale. Les sons et les couleurs, par ED. TARDIF. In-8 . . . . **1** fr. **50**

Lettres paradoxales sur la Musique, par JEAN D'UDINE. In-12 . . . . **2** fr.

Les Coefficients respiratoires et circulatoires de la musique, par N. VASCHIDE et J. LAHY. In-8. **3** fr.

Essai d'un Système général de la Musique. Etude sur la tonalité, par ANS. VINÉE. In-4. . **2** fr.

Vocabulaire explicatif des locutions étrangères et des termes techniques relatifs à la musique. In-32. **1** fr.

Les Illusions musicales et la vérité sur l'expression musicale, par JOH. WEBER, 2e édition. In-12. **4** fr.

La Décadence du Bel-canto et sa renaissance par la formation rationnelle de la voix, par EUG. WOLFF. In-12. . . . . **1** fr.

Les Eléments du Beau en Musique, par ERNST PAUER. Traduction de *L. Pennequin*. In-8, orné d'un portrait. . . . . **2** fr. **50**

Les Flammes chantantes. Théorie des vibrations et considérations sur l'électricité, par F. KASTNER. In-12. . . . . **3** fr.

ENSEIGNEMENT MUSICAL

Ouvrages de M. S. Jadassohn

Traité du Contrepoint. In-8 . . . . **5** fr.

Exercices, exemples pour l'étude du Contrepoint. In-8 **3** fr. **50**

Traité d'harmonie. In-8 . . . . **5** fr.

Thèmes et exemples pour l'Etude de l'harmonie. In-12. **2** fr. **25**

Les Formes musicales dans les Chefs-d'œuvre de l'Art. Cours analysé et systématiquement rangé en vue des études pratiques de l'élève et de l'autodidacte. In-8. **6** fr.

La Basse continue. Une instruction pour l'exécution des parties chiffrées dans les chefs-d'œuvre des anciens maitres. In-8 . . . . **5** fr.

Ouvrages de Mathis Lussy

Le Rythme musical. Son origine, sa fonction et son accentuation. Grand in-8 . . . . **5** fr.

L'Anacrouse dans la Musique moderne. Grammaire de l'exécution musicale. Grand in-8 . . . . . . **3** fr. **50**

De la Culture du Sentiment musical. In-8. . . . **1** fr. **75**

Concordance entre la Mesure et le Rythme. In-8. **1** fr.

Traité de l'Expression musicale. Accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale. Grand in-8, 3ᵉ édition . . . . **10** fr.

Histoire de la Notation musicale depuis ses origines, par Mathis Lussy et F. David. Grand in-4 . . . . . **50** fr.

Mathis Lussy et le Rythme musical

par Edm. Monod

In-4, orné d'un portrait . . . . **2** fr.

Education et Exécution musicales, par Mlle Barbier-Jussy. In-12 . . . . **3** fr. **50**

Nouvelles Leçons de choses pour l'enseignement musical, par Chassevant. In-4 . . . . **2** fr. **50**

Conseils aux Jeunes Pianistes. In-32 . . . . . **1** fr. **50**

Cours intuitif d'Harmonie et d'accompagnement. In-8, 3ᵉ édition . . . . **6** fr. **25**

Manuel du Chanteur et du professeur de chant, par P. Hamonic et E. Schwartz. In-12, illustré . . . **2** fr.

Théorie élémentaire de l'Art du chef d'orchestre, du directeur de musique, d'harmonie, de fanfare et de société chorale, par H. KLING. In-12 . . . . **1** fr. **25**

L'Art de diriger, par MAURICE KUFFERATH. 3[e] édition. In-12 . . . . **4** fr.

Les Principes rationnels de la Technique du violon, par F. KŒCKERT. In-12 . . . . **2** fr.

Lettres à un élève sur l'Art de jouer du violon, par GASTON MARCHET. Grand in-8, 2[e] édition . . . . . **1** fr.

Conseils d'un professeur sur l'enseignement du piano, par A. MARMONTEL. In-12 . . . . **3** fr.

Vade-Mecum d'un professeur de piano, par A. MARMONTEL. In-12 . . . . **3** fr.

La Main du Pianiste. Instructions méthodiques, par M. C. VON MELASFIELD. In-8 . . . . **6** fr. **25**

L'Art du chef d'orphéon, par AMÉDÉE REUCHSEL. In-8. **3** fr.

L'Ecole classique du violon, par MAURICE REUCHSEL. In-8. Illustré de 17 gravures. 2[e] édition . . . . **2** fr.

Manuel général de Musique par demandes et par réponses à l'usage des professeurs, des élèves et des amateurs, par J. C. LOBE. Traduction de G. SANDRÉ. In-12 . **3** fr.

Traité pratique de Composition musicale, depuis les premiers éléments de l'harmonie jusqu'à la composition raisonnée du quatuor et des principales formes de la musique pour piano, par J. C. LOBE. Traduction de G. SANDRÉ. In-8. 2[e] édition . . . . **10** fr.

Exercices pour servir à l'Etude de l'Harmonie pratique, par E.-F. RICHTER. Traduit par G. SANDRÉ. 5[e] édition. In-8 . . . . **1** fr. **25**

Traité d'Harmonie théorique et pratique, par E.-F. RICHTER. Traduit par G. SANDRÉ. 8[e] édition. In-8 . . . . . . **5** fr.

Traité du Contrepoint, par E.-F. RICHTER. Traduit par G. SANDRÉ. In-8 . . . . **6** fr.

Traité de Fugue. Précédé de l'étude des imitations et du canon, par E.-F. RICHTER. Traduit par G. SANDRÉ. In-8. **6** fr.

Manuel de l'Harmonie, par H. RIEMANN. In-12 . **7** fr. **50**

Le Traité d'Orchestration d'HECTOR BERLIOZ, publié par RICHARD STRAUSS. Commentaires et adjonctions coordonnés et traduits par E. CLOSSON. In-8 . . . **3** fr. **50**

Sur la Direction de l'Orchestre, par RICHARD WAGNER. Traduit par J. CLÉMENT. In-8 . . . . **2** fr.

Sur l'Art de diriger, par F. WEINGARTNER. Traduction de EMILE HEINTZ. In-12 . . . . **3** fr.

Théorie de la pose de la voix basée sur la physiologie des organes qui participent à la formation du son, par SONKY. Traduit par L. MARVILLE. In-8 . . . . **5** fr.

Musique Ancienne

Estampies et Danses royales

Les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen âge

par Pierre Aubry

In-8. . . . . **5** fr.

Ouvrages de M. Henry Expert

LES MAITRES-MUSICIENS DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE

Editions publiées sur les manuscrits les plus authentiques et les meilleurs imprimés du XVIe siècle, avec variantes, notes historiques et critiques, transcriptions en notation moderne, etc. Œuvres de Goudimel, Janequin, Orlande de Lassus, G. Costeley, Claude le Jeune, E. du Caurroy, Claude Gervaise, etc.

23 fascicules in-4, parus. Chaque fascicule . . **12** fr.

Les Théoriciens de la Musique – au temps de la Renaissance –

In-4 . . . . **15** fr.

31 Chansons musicales

(Attaignant 1529)

In-4. . . . . **6** fr.

BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE

37 Chansons musicales (Attaignant 1520-1530)

In-4. . . . . **6** fr.

Le Psautier Huguenot du XVIe Siècle

PUBLIÉ SUR UN PLAN NOUVEAU

In-4. Sur papier de Hollande . . . . **150** fr.

MUSIQUE SACRÉE

Ouvrages de Georges Houdard

L'Art dit Grégorien, d'après la notation neumatique. *Etude préliminaire*. In-4. . . . . **2** fr. **50**

La Cantilène romaine. *Etude historique*. Grand in-8, avec 45 exemples. . . . . **5** fr.

L'Evolution de l'Art musical et l'Art grégorien. In-12. . . . . **1** fr.

Le Rythme du Chant dit Grégorien, d'après la notation neumatique. In-4. . . . . **25** fr.

Appendice à cet ouvrage. . . . . **5** fr.

Deux Mémoires sur la Notation Neumatique. In-4. . . . . **2** fr. **50**

La Musique sacrée dans l'Eglise Réformée de France. Ce qu'elle a été. Ce qu'elle devait être, par Daniel Courtois. In-8. . . . . **4** fr.

Les Origines du Choral luthérien, par Edouard Rœhrich. In-8. . . . . **1** fr. **50**

Le Chansonnier huguenot du XVIe siècle, *suivi d'une bibliographie de la Chanson protestante*, par H.-L. Bordier. 2 vol. in-16 . . . . **20** fr.

Histoire du Psautier des Eglises Réformées, par Félix Bovet. In-8. . . . . **6** fr.

Clément Marot et le Psautier huguenot. Etude historique, littéraire, musical et bibliographique, par O. Douen. 2 vol. grand in-8 . . . . **20** fr.

Le Psautier huguenot du XVIe siècle, publié sur un plan nouveau, par Henry Expert. In-4, sur papier de Hollande . . . . **150** fr.

LA ROCHE-SUR-YON. — IMPRIMERIE CENTRALE DE L'OUEST

